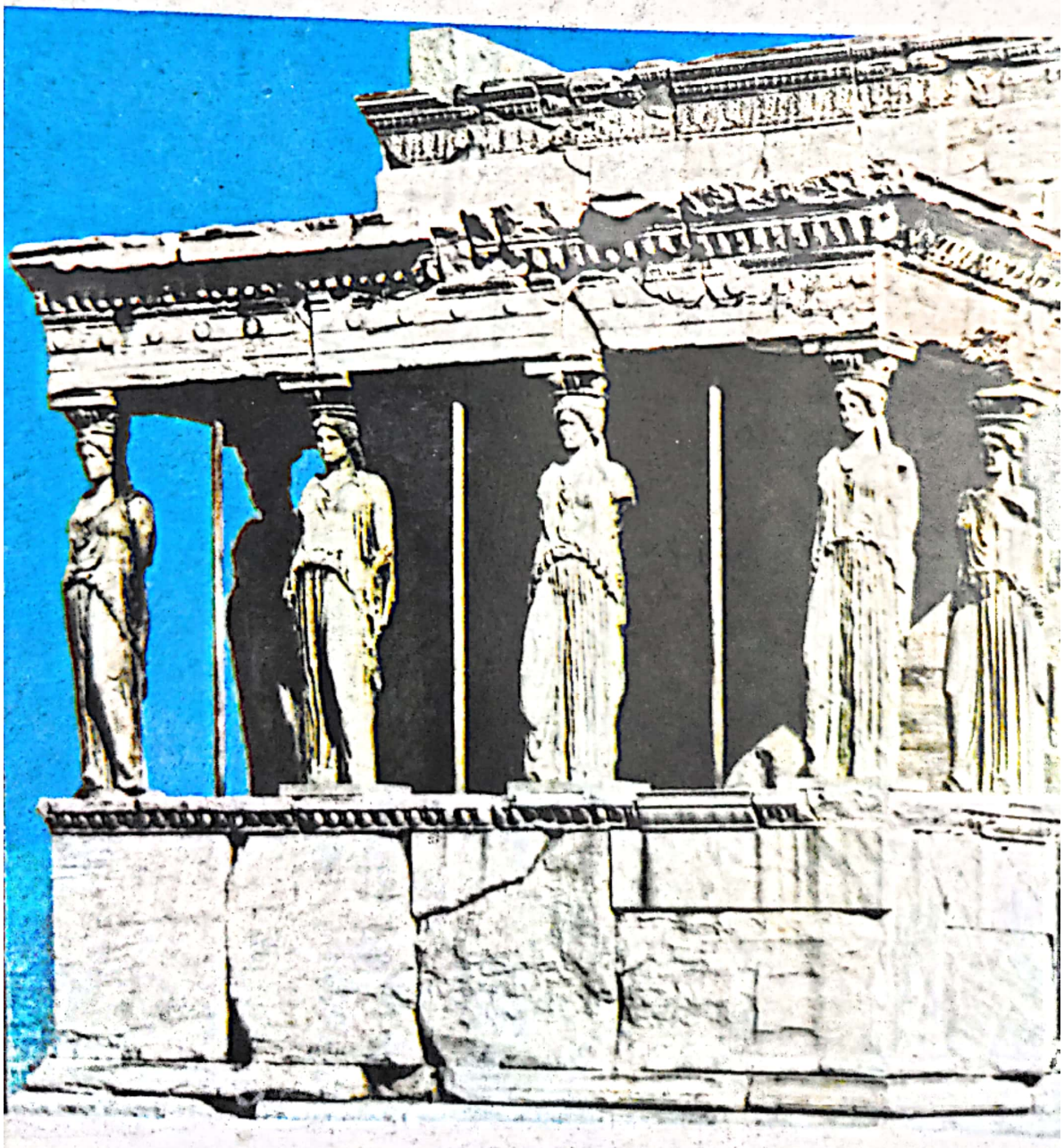
Albert Thibaudet

acropole



Editura Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ALBERT THIBAUDET
L'Acropole, 1929
Éditions Gallimard

Toate drepturile asupra prezentei ediții în limba română sînt rezervate Editurii Meridiane

Albert Thibaudet

acropole

Traducere, cuvînt înainte și note de
MIHAI GRAMATOPOL

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1986

CUVÎNT ÎNAINTE

Cunoscut cititorului român prin traducerile unei însemnate părți a operei sale de critic literar, Albert Thibaudet (1874—1936) este înfățișat acum ca tot atît de pătrunzător elenist, în tradiția acelei foarte solide școli franceze umaniste, deja ilustrată în generațiile anterioare de personalități cuprinzătoare ca Émile Faguet (1847—1916) și, mai înainte, Charles Augustin Sainte-Beuve (1804—1869). Apărută în 1929, Acropole reprezintă viziunea cea mai exactă a lui Thibaudet despre civilizația greacă, ea urmînd altor două cărți cu aceeași tematică: La campagne avec Thucydide, 1922, și Les images de Grèce, 1926.

Din punctul de vedere al demersului creației thibaudetiene Acropole pregătește sub raport stilistic, al densității conceptelor și formulării lor lapidare, opera sa ultimă, netradusă încă în românește, apărută postum prin grija lui Léon Bopp și Jean Paulhan, în chiar anul stingerii autorului ei: Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours.

Fundamentală pentru înțelegerea civilizației grecești, lucrarea lui Thibaudet, deși mai puțin cunoscută, este, după părerea noastră, cea mai frumoasă carte scrisă pînă astăzi despre acropola Atenei. Cea mai frumoasă și totodată cea mai temeinică. O operă deopo-

Scanned with OKEN Scanner

trivă poetică și erudită. O tentativă și o reușită magistrală de spargere a canonului topicii specifice limbii franceze în favoarea unei mai mari libertăți de expresie, dar și a unei mai mari rigori și densități a acesteia. O franceză gîndită în greaca lui Tucidide! Neîndoielnic, o carte a cărei lectură este doar aparent dificilă, căci ești îndată prins de frumusețea pură, ivită dintr-o nouă naștere a cuvintelor îmbătrînite. O magistrală artă a fugii și a contrapunctului.

De la călătorii veacului XVIII pînă la arheologii contemporani, lui Thibaudet nu i-a scăpat nimic din uriașa zestre informațională a monumentelor Acropolei. Nimic însă nu îngreunează textul, nu-l înrobește pedantei erudiții. Ochiul său rămîne expert, dar liber și tot așa ni-l educă pe al nostru, lăuntric.

Spre a fi pe deplin receptat, acest eseu de un gen singular presupune lecturi deja familiare cititorului român: familiare grație universului cultural luminat în fiecare ungher al său prin traducerile celor mai reputate sinteze de referință, apărute de-a lungul ultimelor decenii. Îmi îngădui deci să reamintesc cîteva dintre ele, în vederea unei recurgeri directe și complementare notelor. Pentru orientarea în spațiul cultural al Greciei clasice va putea fi consultată Civilizația greacă (apărută în versiune românească în 1985) a lui François Chamoux, în special volumul II, care cuprinde indicele documentar și ilustrația. Despre arta greacă, în general, este utilă reparcurgerea cărții lui Kazimierz Michalowski, Cum și-au creat grecii arta (1975). Problemele corecțiunilor optice arhitecturale sînt amplu tratate de Wladyslaw Tatarkiewicz, Istoria esteticii (1978), vol. I, și de P. A. Michelis, Estetica arhitecturii (1982). Pentru ansamblul chestiunilor de percepție vizuală, la care cartea lui Thibaudet se referă în repetate rînduri, nu poate fi ocolit tratatul lui Rudolf Arnheim, Arta și percepția vizuală

(1979). Relația, relevată de Thibaudet, dintre arta greacă și cea gotică, preocupare de altminteri sincronică a lui Wilhelm Worringer, obiectivată în studiul Grecia și goticul. Despre universul elenismului, poate fi aprofundată, cît privește cel de al doilea termen al ei, prin lectura lucrării lui George Henderson, Goticul (1980).

Acropole este o carte dintre acelea care, propunînd soluții, antrenează și incită spiritul investigator către altele posibile, sub semnul vieții eterne a monumentelor pe care le cercetează, semnul dialecticii suple și remodelatoare descoperite de greci, cea mai de preț moștenire lăsată de aceștia civilizației noastre europene.

MIHAI GRAMATOPOL

Scanned with OKEN Scanner

I

Pămîntul purtător de roade

. . . . . „În ogradă
Crescuse un măslin cu frunze late,
Vînjos și verde, gros la trunchi ca stîlpul.
În jurul lui eu mi-am zidit iatacul
Cu pietre dese și-am făcut deasupra-i
Acoperiș și-am pus canaturi strînse
Și îmbucate bine la intrare.
Am retezat din ramuri tot măslinul
Și l-am tăiat apoi din rădăcină,
I-am netezit tulpina cu arama
Frumos, cu șart și drept pe ciripie.
Din trunchi făcui picior de pat, cu sfredel
Îl sfredelii și începui de-aicea
Și meșterii deasupra lui crivatul
Cu flori de-argint, de aur și de fildeș.
Și peste dînsul mai lățîi curele
Strălucii din porfiră".*

Aceste versuri din *Odiseea* îmi veneau uneori în minte cînd urcam, după Propilee, drumul de pe Acropole: cărare de munte netezită cu fierul, brăzdată de striuri pentru ca piciorul să nu alunece, și al cărei calcar roz își păstrează, ca un frumos lemn noduros, esența și viața lui; drum ce mergea odată cu mine, urmîndu-mi pasul ca un copil pe care-l

* *Odiseea*, Univers, 1971, cîntul XXIII, v. 233—249, p. 462, traducere de G. Murnu.

ții de mînă. Pentru Acropole el este aidoma Căii Sacre, nervura ei fină și rustică, iar colina tăiată, masa de stîncă, mai umanizată și mai netezită decît Sfinxul Egiptului, pe care nivelarea pelasgică, terasamentele fortificațiilor, disciplinînd-o, n-au uscat-o, n-au desfigurat-o cîtuși de puțin, ne face s-o privim ca pe acel pat al lui Ulise întocmit din arborele Atenei de către harnicul erou aflat mereu sub privirea binevoitoare a zeiței.

Astfel drumul ce călăuzea către altarul răsăritean pașii procesiunii Panateneelor știe și astăzi să ne îndrepte cu blîndețe exact în locul în care închipuirea noastră poate da cei mai bine viață suplului lor cortegiu. Sub cerul de mai urcușul e cald, ajungînd îndată la nordul Partenonului, acolo unde soarele se strecoară oblic, iar lumina lui n-a înroșit coloanele, rămase albe ca niște mesteceni pătați cu mușchi verde. Fundațiile și substrucția sînt negre ca pămîntul gras și umed; briza așterne pe marmură o alunecare lichidă, de izvor; fruntea răcorită începe să înflorească în intimitatea frumuseții și iată că ochii întîlnesc o inscripție gravată în stîncă, împrejmuită cu un grilaj și acoperită de maci și mușețel. Ea consacră locul „Pămîntului purtător de roade".

Pe piatra goală, ochii sînt tentați să citească ironic această dedicație; și cît de mult luminează ea cugetele! Purtător de roade... Întreaga stîncă rodește marmură și drept în fața pietrei cu inscripție aceste fructe izvodesc, sub drapajul ionic, suprema lor formă în sînii tineri ai cariatidelor. În jurul nostru, Partenonul încorporează în propria-i ruină maturitatea aurului secular; spărturile superficiale ori în adîncime sînt ca mușcăturile de viespi în fructele toamnei; golurile de culoarea mierii lasă carnea și miezul neatinse. Și covorul de fusuri sfărîmate de la picioarele noastre: pămîntul le strînge ca pe niște gră-

Scanned with OKEN Scanner

unțe căzute pentru ca ele să-și dezvolte în noi linia aripii lor reînnoite.

Monumentele cresc din stîncă, ea însăși deja un monument. Înainte de a sculpta oameni, fiii lui Erehteu și-au sculptat pămîntul, și l-au făcut pe măsură: Acropole, Areopagul, Pnyxul, trei altare netezite pe care aveau să se înalțe religia, dreptatea și cuvîntul, trei socluri pe care pelasgii le pregătesc statuarei lui Fidias, *Orestiei* lui Eschil și cuvîntărilor lui Demostene. Ca mușchii puternici sub grația efebilor, ca o anatomie perfect cunoscută, construcție proporționată sub contururile statuilor ei, sub frumusețea Atenei se află în latență o neostoită energie ciclopică. Din cîmpie, dinspre răsărit, se vede Acropola înălțată de două enorme volute de piatră roșiatecă: acest platou netezit, această fortificație de prăpastie sînt susținute și drept ținute prin efortul vizibil al șalelor de atlant ale pămîntului. Către nord, grotele lărgesc bolțile umede pe care omul, amenajîndu-le ca sanctuare, le-a mai scobit încă, fierul continuînd astfel munca însăși a apei. Colinele din jurul colinei deschid corola indefinită a peisajului. Peste tot el este lucrat cu lovituri de daltă a cărei urmă foarte proaspătă ne-o arată, într-un loc, carierele albe ale Penteli-cului. Și dacă uneori liniile curgătoare în spațiul ce le îndepărtează par a pluti și a se pierde, lîngă noi, masa puternică și mîndră a Licabetului le prinde și le adună ca o mînă, cu același gest grațios și simplu cu care korele pictate de la Muzeul Acropolei opresc și ridică faldurile tunicii lor ionice.

Spațiul construit și viu rămîne prezent sub edificii ca ramura sub fructe. Forma templului Atenei Nike este impusă de aspectul înaripat al ieșiturii acelui colț al fortificației; Propileele trebuiau să amplifice, să hrănească și să cristalizeze pliul care îmbucă panta cu platoul; Erehteionul cuprindea, riguros ca o bijuterie, mici sanctuare și locuri sacre; evoluția dreptei terase meridionale nivelate de Cimon prevestea linia Partenonului, iar convexitatea platoului solicita deja pe cea a stilobatului; în punctul cel mai înalt al stîncii trebuia să-și afle locul marele altar al Atenei, altar care, în zilele sacrificiilor, așeza pe colină flacăra și fumul asemănătoare coifului aurit deasupra frunții zeiței.

Acropola rostește ultima și sublima strofă a unui cînt preluat de Attica, sub ochii voștri, pe șase voci. El este ca tribuna Erehteionului, susținută de figurile a șase fecioare robuste și calme, toate șase, aidoma Acropolei, diversificînd chipul materiei în care se trezește spiritul.

Argila. Este o părticică a pămîntului attic, cenușerească despuiată în subsolul întunecos, predestinată să rămînă stearpă. Umilă, ar fi fost doar sluga apelor subterane dacă zeița meșteșugurilor, mintoasa Ergáne, dăruindu-i protecția ei, n-ar fi scos-o la lumină. Este argila olarului atenian, o argilă foarte fină și pură. Neproducînd roade, ea însăși e modelată de mîna omului, coaptă la focul său în fructe dintre cele mai delicate și mai durabile pe care morții, păstrîndu-le în călătoria lor, le lasă astăzi cu miile să le lunece din palmele deschise și să amintească viilor parfumul chipurilor de altădată.

Ceramiștii care au lucrat vasele de la muzeul din Atena, descoperite la Dipylon, au fost primii artiști de pe aceste meleaguri, și din inepuizabilul pămînt de oale Acropola lui Pericle își trage întîia ei sevă. Nu ne putem închipui o Atenă homerică precum Micene cea bogată în aur, în aur venit de aiurea; arta ei a fost de la bun început, cum înseși făpturile locului se pretindeau, autohtonă, născută din propria-i glie, valoroasă doar prin strădanie și geniu. Gautier afirma că oamenii sînt civilizați atunci cînd nu mai știu să facă un vas ori un coș. Dar prospețimea

Scanned with OKEN Scanner

culturii ateniene s-ar spune că vine din aceea că pînă la sfîrșitul ei putem întrezări urma degetului olarului sau dîrmonarului. După Anaxagora, omul este inteligent fiindcă are mîini; la atenieni, plasticitatea inteligenței pare că urmează supleţea mîinii. În casele lipsite de mobile, vasele aduceau formele pure cu care ochii se familiarizau. Prin contururile lor de șold sau de sîn, ele umanizau penumbra. Lucrînd pămîntul acesta de oale, meșteșugarii atenieni au dobîndit finețea degetelor, îndrăznind apoi să se apropie cu pricepere de marmură, de bronz, de fildeș, de aur, iar opulența materialului a venit ca o ultimă încununare a artei capabile de liberul joc. Prin postamentul convex al Partenonului, o palmă s-a lipit de piatră ca și cum ar fi palpat, curbîndu-se, pîntecele unui vas; aidoma fildeșului ce se înmoaie pentru statuia zeiței, marmura se lasă cioplită cu acea ductilitate moștenită de la îndelunga obișnuință cu lutul; coloanele templului și toate liniile acestuia sînt flexibile ca răchita din care se împletește un coș, și astfel cel mai dur material se pătrunde fără greș de spiritul celor mai fragile lucruri.

Marmura. Înălțînd privirea deasupra acestui loc unde Pămîntul era venerat, se vede în faptul serii orizontul purtător și el de cele mai frumoase roade, munții ca merele și rodiile coapte. Sub frontonul Pentelicului strălucesc spărturile albe ale carierelor. De acolo, materia mumă, ridicată pe jumătate, își privește pe Acropole forma, floarea ei deschisă și mutilată.

La picioarele Propileelor, pe panta colinei, se afla depus de curînd, în blocuri mari destinate restaurărilor, pentelicul cel proaspăt. Și vedeam aceste blocuri, turmă brută, masivă și maiestuoasă în drum către porțile lui Mnesicles, către ordine și frumusețe. Am citit că un călător prin Asia Centrală, zărind niște

pietre mari, semănate într-un straniu șir în deșert, își întreabă călăuza care-i răspunde: „Merg în pelerinaj" — și adevăr grăia. Se găseau pe drumul unui sanctuar venerat; orice grup de pelerini care trecea dădea fiecărei pietre un mic brînci pentru ca și ea să înainteze, să facă un pas către locul de pace. Cît de bine se integrează atare impulsie obscură a orientalilor liniei gîndirii lui Aristotel și Leibniz. Citind acel număr din *Înconjurul lumii**, gîndul mă ducea la frumoasa muzică metafizică ce i-o inspira lui Ravaisson**, la finele *Raportului* său, meditația Stagiritului: „Dacă pietrele din poveste ascultă de melodia care le cheamă este pentru că în aceste pietre există ceva care-i tot melodie, deși surdă și secretă, și care rostită, exprimată, săvîrșește trecerea de la posibilitate la fapt". Inteligența atrage materia pe căile ei și încetul cu încetul, ca sub degetele zăbavnice ale zorilor, spiritul stins se aprinde. Aceste blocuri ce urcă spre Acropole aș vrea să le văd mereu însemnînd nuditatea primatului fundamental al armoniei ce ne conduce spre gîndire.

Marmura attică ce călătorește prin cîmpie întîlnește pe Acropole o alta mai aleasă, tribut al mării și al Parosului. Pe corabia ioniană încărcată cu prețiosul material a călătorit poate și tînărul parian care s-a apropiat de Fidias și din care acesta a făcut un mare sculptor, Agoracritos. Forța inimaginabilă a presiunilor la care au fost supuse în pămînt calcarele metamorfozate a dat naștere, în inima Arhipelagului, celei mai pure marmuri din lume. Lumina pătrunde în Pentelic doar cincisprezece milimetri și douăzeci și cinci

* *Le tour du monde*, celebru jurnal francez de călătorii, întemeiat în 1860 de Edouard Charton; a apărut, sub diverse forme, pînă în 1914.

** Félix Ravaisson-Mollien (1813—1900), filosof și arheolog francez; *Essai sur la mètaphisique d'Aristote* (1846), *Rapport sur la philosophie en France au XIX-e siècle* (1868).

Scanned with OKEN Scanner

în Carrara ; ea formează în marmura de Paros un tegument transparent de trei centimetri și jumătate. Această floare, adolescentă prin pulpa ei, desemnează spiritului unica materie în care el poate crea cu deplină prospețime carnea sa de piatră idealizată. Mă bucur că André Chénier, în poemul *Invention*, a luat-o drept simbol al materiei poetice :

„Zeul întreg se află în piatra gînditoare".

Primul pas al inteligenței și gustului nostru este să percepem cu mîinile un corp în marmura pentelică. Dur, aurit și umed, el trăiește. Substanța lui e soră bună cu carnea mediteraneană : brațele lui Harmides sau pieptul calm al unei copile din Arles. Ca și ei, se odihnește în prietenia luminii, mărturisind într-aceeași limbă puterea soarelui. Îmi pare încă și mai luminos cînd mi-l amintesc marcat de un contrast. Gîndul mă duce la carnația nordului, albă, dulce ca laptele, opulentă, miez de fruct, rostogolindu-se însoțită de trandafiri sub penelul unui Rubens, unui Greuze*, unui Lawrence** și-mi vine totodată în minte înfrățita-i materie : calcarul bisericilor goticului flamboaiant din Picardia, cu contururile tocite de ploaie, cu statuile îmbibate de mușchi, măcinate sub cerul înnorat și sub averse ; o mîngîiere catifelată și părelnică, o mînă care nu opune rezistență și se topește, faptă a pămîntului pasiv, inepuizabil, piatra moale și-a încorporat apa cerului în același chip în care, aici, s-a hrănit cu lumina lui.

Toate formele și intensitățile luminii își au pe marmură, aidoma unui cor, locurile lor armonizate. Călătoria și povestea acestora poate fi urmărită de jur împrejurul Partenonului. Către nord, marmura a rămas rece, albă, parcă încă sub efectul nopții ; ici ochii recunosc pe ruină soarele proaspăt al primăverilor, colo culeg urmele razelor lungi și visătoare ale toamnei, iar pe alocuri pentelicul nu mai e aurit, ci înroșit puternic ca sub zilele toride ale verii. Astfel templul pare a păstra întipăriți pașii inegali ai anului și așa cum sculptorii săi au făcut să cotească în cele patru colțuri procesiunea ateniană sub vălul Panateneelor, iată că pe ruina și în ruina lui se desfășoară poemul anotimpurilor, pe marmura și în marmura sa, cortegiul disciplinat al Orelor.

Grîul. Dar, tulpină a Acropolei, pai ce susține spicul roșcat, priviți din Kerameikos trecînd prin livezile de măslini și holdele de grîne Calea Sacră ce duce la Eleusis și, în amintirea care o însoțește, urmăriți misterul attic al grîului.

Primăvara, cercul de munți se cufundă într-un caliciu de verdeață proaspătă și Atena agrară, cea îndrăgită de Aristofan, înflorește și hrănește parcă peisajul. Întocmai ca cele două sandale cu care calcă seara picioarele aurite ale luminii ce descreștе, se întind unul lîngă cealaltă fragedul cîmp al grîului nou și pădurea întunecată a măslinilor.

Vestitul basorelief de la Eleusis, aflat la muzeul din Atena, nu poate oare trezi europeanului o emoție religioasă ? Primul gînd al lui Ulise în fața lui Nausicaa a fost să o asemuie cu palmierul de la Delos ; dar adolescentul Triptolem nu este el aici acel lung spic sacru văzut de fiecare inițiat în mîna preotului de la Eleusis ? El, care primește de la Demetra grăuntele de grîu, are formele flexibile și pline ale grîului copt ; capul său tînăr și serios, plin de inteligență și încredere, depășește, aidoma spicului, sterilii maci de cîmp și albăstrelele fără viitor, se ridică

* Jean-Baptiste Greuze (1725—1805), pictor francez cunoscut prin portretele și scenele sale de gen.
** Sir Thomas Lawrence (1769—1830), pictor portretist englez.

Scanned with OKEN Scanner

deasupra Atenei ionice și a tot ce, în lanul korelor pictate, înflorea pe Acropole. Spic înălțat în aer, trup ars de soare, el are culoarea și densitatea pîinii.

În luna mai, pe Acropole, triumfă macii cei mari și roșii-grenat, din cupa cărora o cruce greacă de catifea neagră tivită cu violet se desprinde ca o inimă de întuneric cald. Sub ei curge vegetația deasă, foșnind de albine și bondari; nalbele, urzicile albe, mușețelul se văluresc deasupra tuturor pietrelor ca o apă grea, neostoită, sonoră.

Înflorirea macilor așterne pe cîmpul pentelicului năframa recoltelor coapte în care gîndul seceră cît brațul cuprinde și cîntă adunînd în hambare; culoarea vie și fremătîndă înroșește iarăși piatra aurită cu sîngele victimelor, cu flacăra altarelor, cu fondul de purpură pe care prindeau viață reliefurile metopelor. O glorie poetică, un cîntec de liră unduiesc acest grîu al soarelui și întreaga colină a templelor face ca, nemaitrecînd, clipa să crească în afara timpului, aidoma spicului de la Eleusis.

Viața de vie. Toamna, Acropola pîrjolită și-a uscat pe piatra cu inscripție toate ierburile, iar cele treisprezece litere *(gês karpofórou)* dezgolite strălucesc ca un sigiliu: „pămîntului purtător de roade". Atunci se scurg pe drumuri, către teascuri, strugurii cei albi. Din ei iese un vin mediocru pe care grecii îl satorează cu rășină; nu-i cerem însă altă calitate decît a amintirii pe care o evocă, iar atare culesuri ne fac să ne gîndim doar la Dionysos de la Atena.

Același ritm ce-și află aici densitatea, plenitudinea și limpezimea, transfigurînd în suflet umanizat orice hrană dăruită de pămînt, și-a însușit forțele oarbe ale vinului și delirul dionisiac spre a le călăuzi, precum argila către linia suplă, precum marmura către conturul fremătător de viață și precum grăuntele către speranța în nemurire, spre locul geometric și purificat al celei de a doua nașteri. La picioarele Acropolei, iată și teatrul. Băncile de lemn în fața cărora s-au celebrat multă vreme jocurile lui Dionysos au făcut loc substanței dure prin care se înscrie în munte un loc, un popas pentru spiritul pămîntului, pentru oglinda ce-o poartă.

„Peste tot e geometrie și etică", va spune Leibniz. Etică, adică suflet în măsura în care se cunoaște, luptă și dăinuie. Iar teatrul, figură geometrică, epură de piatră, teoremă și nu ideal cristalizat în marmură, iată-l că-i dăruie sufletului, cu intensitatea reglată a vieții, cu purificată pasiune, aria lui fundamentală.

Calul. Dar Acropola mai e și martora altor două daruri ale zeilor: din locul lovit de tridentul lui Poseidon, ale cărui urme au rămas întipărite, a zvîcnit calul, — și chiar alături, Pandrosionul adăpostește măslinul prin care Atena a ieșit învingătoare.

Cred că am auzit prima oară pomenindu-se numele Atenei într-una din acele istorioare scornite pentru educația copiilor: și anume cea a calului care, părăsit la bătrînețe de stăpînul său, păscu odată cu iarba de pe marginea drumului sfoara unui clopoțel; acela al Areopagului, fiind astfel chemat de judecători ca parte în procesul intentat stăpînului pentru lipsă de recunoștință. Clopoțelul Areopagului se găsește la același negustor ca și cheia manejului.

Atenienii aveau pasiunea cailor și, ca în Anglia, cei bogați socoteau drept motiv de fală creșterea lor în număr mare, priceperea în arta călăriei, triumful propriilor atelaje la Jocurile olimpice. Astfel călărețiii ce se înșiruie pe friza Panateneelor se nasc cu grație și fără efort din viața și obiceiul attic. În acești tineri pe care trăsăturile nu-i deose-

Scanned with OKEN Scanner

besc, toți la fel de frumoși, de sănătoși și de viguroși, tocmai fiindcă întruchipează aceeași figură idealizată, recunosc pe efebul atenian de cultură medie, armonioasă și solidă, Xenofon care va fi avut între cincisprezece și douăzeci de ani cînd plăcile de marmură au fost așezate la locul lor. Mișcarea e asimilată încă de la primul pas al statuilor dedalice și dezvoltată încetul cu încetul de sculptura greacă, cu răbdare și pasiune; în procesiune, ea se adaptează alurei calului și pășește odată cu el către ușurință, amploare și grație. Prin linia ei, călăuzește corul oamenilor și al monumentelor și, întocmai ca marea săltîndu-și corăbiile sub suflul vînturilor eteziene, mînă întreaga cetate către floarea Acropolei.

Măslinul. Pe Acropole nu există decît un singur arbore și pe stînca închinată pămîntului purtător de roade, vedeți, alături de Erehteion, amplasamentul încintei acestuia. Era măslinul sacru a cărui apariție a făcut din Atena zeița protectoare a Atticii; tăiat de perși, a crescut în aceeași noapte cu doi coți — simbol al vivacității geniului atenian. Un măslin de marmură înflorea pe frontonul apusean al Partenonului; dar acolo, în cîmpie, același spirit făcea să se ivească din pămîntul sărăcăcios măslinii de la Colonos.

Cînd ieși dintre acești măslini, vezi în stînga drumului o movilă. Este chiar cea pe care Oedip a venit să se așeze, de unde nu a mers mai departe și a fost salutat de corul atenienilor:

„Venișî, străine,-n țara cailor
Frumoși, cum alta nu-i pe-acest
Pămînt! Aici e dalbul Colonos
Li-e drag privighetorilor
Aici, cum nu li-e drag vrun alt meleag.
De prin vîlcelele verzui,
Din sumbra iederă le-auzi al lor
Duios suspin și-ascunsè-s prin

Desișul frunzelor — al zeului
Frunziș — de roade-mpovărat
Și nebătut de soare ori furtuni;
Cu nimfele ce le-au hrănit
Se plimbă-aci-n desfăt Diónisos!
Sub roua cerului, și zi de zi,
Dă flori narcisul, flori, tot flori,
Ce fruntea celor două zee mari
O-mpodobesc din vremi străvechi.
E plin de flori șofranul auriu.
Aici nicicînd nu ațipesc
Izvoarele din Cefisos ce curg
În unde limpezi șerpuind,
Și zi de zi pămîntul rodnicesc.
Aici și muzelor li-e drag
Să dănțuie în cor; își mînă-aici
Și Afrodita carul ei,
Trăgînd mereu de hățuri aurii". *

Luați loc! De-aici se vede-ntreaga Attică. Acropola-și înalță, în mijlocul iregularității munților, piedestalul ei umanizat; marmurile sale alungă, așa cum ar face-o sub încărcătură de flori, focul roz cu care seara le învolbură. Și nu sesizați cu gîndul forma fructului rodit de ultima și indivizibila ramură a crîngului de măslini?

Movila lui Sofocle nu e pustie, două morminte sînt săpate în creștetul ei. Un francez și un german, cercetători ai textelor și monumentelor grecești: Charles Lenormand **, Otfried Müller ***. În locul în care Oedip ve-

---

* Sofocle, *Oedip la Colonos*, trad. George Fotino, Univers, 1969, vv. 668—693, p. 373—374.

** Charles Lenormand (1802—1859), arheolog și istoric francez; l-a întovărășit pe Champollion în Egipt în 1828. Director al Cabinetului de medalii. Lucrarea cea mai cunoscută: *Trésor de numismatique et de glyptique* (1834—1850).

*** Otfried Müller (1797—1840), erudit german, profesor la Breslau și Göttingen, autor, printre altele, al unui *Manual de arheologie a artei* (1830) și al unei *Istorii a literaturii grecești* (1840), neterminată.

Scanned with OKEN Scanner

nise să-şi afle liniştea, unde noi căutăm inteligenţa, se văd două stele, două pietre în pelerinaj, doi fraţi pe drumul ce ne călăuzeşte paşii. Privit de aici vreme de un ceas, amurgul aduce aproape ramura cu măsline, răspîndeşte ulei pe cugetul frămîntat, aprinzînd în încăperea unei nopţi attice, ca un opaiţ pregătit pentru studiu, prima stea ce se iveşte pe boltă.

Astfel, şase figuri urcă din Pămîntul purtător de roade spre a ne lumina răbdarea şi a ne conduce pe Acropole. Şi toate-şi trag seva din legea lor intimă, toate află în mîna omului acelaşi semn care face din ele şase tinere Ore întovărăşite, şase cariatide sub o unică povară. Materia, viaţa pămîntului dau hrană şi bucurie simţurilor experte şi fine ale Atenei. Dar, după cum în vîrful unei tulpine o frunză privilegiată devine floare, un ordin nou germinează în sfîrcurile celui vechi, îl transpune într-o mai subtilă armonie, oferindu-l unei idei.

În dragostea lui pentru lumină, măslinul se înalţă aşa încît rădăcinile să nu-i fie pe de-a-ntregul îngropate; ele apar pe jumătate deasupra solului, răsfăţindu-se la soare: Acropole se clădeşte sub ochii noştri din şase rădăcini trase spre lumină de trunchiul ei plin de putere, sculuri veşnic refăcute pe care, crescînd, ea le descurcă şi le ţese.

II

Propileele

Nici una din frumuseţile de pe Acropole n-a fost mai crunt ultragiată şi mutilată ca cea a Propileelor. Tăiate la mijloc, ele păstrează încă aspectul jalnic al unei proaspete amputări. Izbitura primului tîrnăcop, al cărei efect continuă şi azi, sub ochii noştri, a fost cea a scării romane; toată această intervenţie greoaie, această simetrie ce le tulbură, făcîndu-le să înceapă chiar de la poalele Acropolei, le micşorează, nivelînd sub profuziunea marmurii stînca goală din care le ţîşneau dintr-un început izvoarele. Devenite pulberărie sub turci, trăsnetul le-a dislocat făcînd să le cadă încetul cu încetul creasta. Căderea frontoanelor, prăbuşirea structurii superioare, par a prelungi de-a lungul vremurilor stilul scării romane. Formele lor cubice şi tăiate le aduce la unison cu piedestalul lui Agrippa*. Dacă romanul a dispărut de pe soclu, blocul pe care-l ocupa dă în jur, ca bagheta unui dirijor, tonul orizontal, masiv, îngheţat. Construcţia şi mutilările îşi unesc braţele spre a crea o ordine latină, redusă la rădăcini. Dar iată că templul Victoriei, cu toate că şi el şi-a

* Marcus Vipsanius Agrippa (63 î.e.n. — 12 e.n.), general şi om politic roman, susţinător al regimului lui Octavianus Augustus, căsătorit în cele din urmă cu fiica acestuia, Iulia.

Scanned with OKEN Scanner

pierdut frontonul şi e deopotrivă absorbit de imperioasa autoritate a liniilor drepte, iată-l că, izolat în aerul albastru, pe colţul său abrupt, rupînd greoiul ritm impus de ruină, se întoarce şi scapă de acaparare. Finele lui coloane ionice spun imperceptibil nu ordinei romane. Şi chiar de la prima privire, urcuşul pe Acropole ne cere să potolim antagonismul dintre o rînduială născută poate din mutilare şi via, frageda suplete a geniului liber.

De-ajuns este, spre a-l ostoi, să mergem mai sus şi să ne aşezăm în chiar porticul lui Mnesicles, lăsînd să vorbească imaginile ateniene. Ne aflăm tocmai în carnea, în masa, în centrul de greutate al acestei jumătăţi inferioare intacte. În arhitectură îi conferim locul deţinut în sculptură de *Torsul Belvedere*. Este o forţă care se adună, luînd chipul unei tragice tristeţi fiindcă nu mai are membre să mişte şi nici destin de împlinit; o carieră ce aşteaptă gîndul să refacă din ea un fronton şi privirea să ridice, ca pe o mîndră rugătoare prăbuşită, arhitrava de marmură căzută.

Specialiştii socoteau Propileele drept capodopera arhitecturii; nu era vorba de o judecată populară ca cea care înşira cele şapte minuni ale lumii, alese după enormitatea lor, ci de o opinie competentă şi profesională. Aidoma Capelei Brancacci* ori studiilor pentru *Războiul Pisei***, prin robusta şi radioasa lor perfecţiune, ele au călăuzit şi au confirmat o generaţie pe căile drepte ale meseriei. Aleasă bucată a cunoscătorilor, precum clopotniţa veche de la Chartres, erau lăudate pentru aceleaşi reuşite: soliditatea ce garanta

* Capela Brancacci, din biserica del Carmine de la Florenţa, celebră, alături de arhitectura ei, prin frescele lui Masaccio (1401—1429).

** Frescă distrusă a lui Michelangelo, cunoscută doar printr-un vestit desen-proiect, de multe ori copiat ulterior, reprezentînd un moment al bătăliei de la Cascina (1364).

durabilitatea pînă la limitele posibilului, probitatea apareiajului unită cu perfecţiunea execuţiei, echilibrarea precisă a tuturor membrelor şi, pe nivelurile diferite ale unui teren inegal, acea suverană uşurinţă a tranziţiilor pe care Boileau o admira pe bună dreptate întrucît transcrie în artă cea mai fidelă imagine a vieţii.

Astfel intrarea pe Acropole deschidea o şcoală de arhitectură aşa cum locurile de plimbare din jurul Atenei, Academia sau Liceul, aveau să devină şcoli de filosofie. Această binefăcătoare suprafaţă de marmură solidifica sub paşi limpezimea inteligenţei. Propileele nu erau un templu, cu toate că păstrau formele acestuia, ci drumul logic către temple, precum dialectica lui Platon este calea către intuiţie şi mit. Gîndire încă nerăcită, scolastică, stilizată, vitruviană, ci avînd, dimpotrivă, toată, răcoarea izvorului, miere attică păstrîndu-şi mirosul de stup.

Lipsite de sculptură, lăsînd joc liber doar motivelor arhitectonice, Propileele, mai mult decît un templu, cristalizau, nude, monumentul pur. Nici o religie, nici o prezenţă divină nu veneau să complice armonioasa lor noţiune. Nici o invenţiune pe care ar fi inspirat-o aici fantezia, ci toate dobîndirile îşi aveau, ca măslinul Atenei, rădăcinile în locul acesta prestabilit, iar fiecare, turnată în forma stîncii, impusă de natură, părea, sub mîna lui Mnesicles, emanaţia raţiunii. Propileele au fost concepute, în spaţiu, ca intrare a Acropolei; cu vremea au devenit însă închidere, obstrucţie, pecete. Ele semnificau că stînca era un întreg palpitînd de viaţă. Cam greoaia vanitate a romanilor închina peste tot, şi chiar aici, temple zeiţei Roma. Atena n-ar fi vrut să-şi divinizeze fortăreaţa; dar Propileele goale par a personifica, deasupra ei, coborîrea definitivă şi sediul precis al perfecţiunii. Aşa cum Partenonul este templul Atenei, ele sînt templul Acropolei. Cu clară con-

Scanned with OKEN Scanner

știință finisează deci Propileele această construcție făurită cu răbdare, această sculptare a stîncii pe care pelasgii au început-o. Sînt închinate spiritului ospitalității și deopotrivă al înrădăcinării, maturității din care atîrnă pereche, ca la îmblăciu, ceasul florilor deschise și vremea grăunțelor sculturate. Ele fac Acropola să-și transcendă natura ei locală, rolul ei atenian, spre o natură și un rol general uman. Și săvîrșesc atare trecere încet și de la sine, ca și cum noi am împărți în două momente și am exprima prin două semne o unică și pură natură. Prin intrarea pe sub care urcă procesiunile îți pare că și zeii vor coborî: „Greci îi numim nu atît pe cei de aceeași origine cu noi cît mai ales pe aceia care adoptă cultura noastră". Arhitrava de marmură pe care m-am așezat mă face să înțeleg această frază a lui Isocrate în toată amploarea și echilibrul ei; ea are cristalele indestructibilei grinzi, iar *Panegiricul Atenei* coboară de acolo spre noi prin elenismul inițiat de Alexandru și Aristotel.

Strînse, ca niște aripi, fără amploarea unei fațade, Propileele concentrează întregul accent pe destinația lor de portal; ele încadrează cu marmură drumul ce ducea la acele imense canaturi ferecate cu bronz, intrările, în număr de cinci, văzîndu-se limpede la capătul scurtelor alei. Dar, împlinindu-și cu prisosință funcțiunea de porți, ele nu o exagerează cîtuși de puțin. Grecul nu se gîndește, ca bizantinul sau italianul, la prețioasele uși sculptate care te opresc în loc să te introducă. I-ar fi displăcut să recunoască în Baptisteriul de la Florența, în opera lui Ghiberti, echivalentul metopelor juxtapuse. Ar fi fost mai puțin izbit de ideea romanicului și goticului, unde ușa nu-i decît operă de tîmplărie și feronerie, în vreme ce ancadramentul, cu statuile sale edificatoare, încorporate pietrei edificiului, vestesc spiritului, cu degetul ridicat, prezența și cuvîntul lui Dumnezeu. Și

apoi, în decorația cu panouri și registre suprapuse, ochiul nu percepe în același fel pe cele de jos ca pe cele de sus, ale căror detalii îi scapă. Michelangelo socotea ușile de la Florența demne de a închide Paradisul, dar dacă Hefaistos ar fi primit o comandă pentru cele ale Olimpului, le-ar fi conceput cu totul altfel.

La templul grec, interiorul și exteriorul sînt, în ce privește aspectul, aproape independente; nici veșmîntul coloanelor, nici decorația nu indică ordinea sau natura sălilor. Dimpotrivă, necesitățile de construcție ale navelor precum și evoluția gustului i-au obligat pe arhitecții evului mediu să facă din exterior *repoussé*-ul interiorului; aceleași nevoi au călăuzit Propileele către aceeași idee arhitecturală. Ele anunțau, desemnau Acropola, precum cele trei arhivolte ale triplului portal gotic. Ambele aripi schițau împărțirea colinei în două suple jumătăți, aidoma celor două părți ale corpului omenesc, depinzînd de coloana vertebrală a Căii Sacre, una purtînd Partenonul și cealaltă Erehteionul.

Amplasate pe muchia Acropolei ca pe o crupă, ele urmau fidel forma terenului, acceptau, subliniau și foloseau diferențele de nivel. Dădeau ritmului scării valoarea lui supremă. În față, templul Victoriei își deschidea timid micul lui fronton, primul segment al unei linii pe care alte frontoane se ridicau la tot mai mare înălțime, se amplificau pentru privire la fel ca treptele pe care tocmai pășești: acoperișul înclinat al aripei sudice, cele două frontoane ale părții centrale a Propileelor, poate cel al unui mic templu sau tezaur al Atenei Ergáne și totul îți dirija ochii către al patrulea (ori al cincilea) și ultim triunghi, al Partenonului. Astfel fațada vestică a marelui templu, care de aproape părea puțin cam înghesuită, își capătă de departe deplina-i valoare, ivindu-se după clare tranziții,

Scanned with OKEN Scanner

înălțată pe un piedestal viu. În vreme ce Propileele nu recurg la curbura postamentului (schimbările de direcție ar fi perturbat-o și anihilat-o), dimpotrivă, cea a antablamentului le armonizează liniile cu cele ale Partenonului. Singur, ultimul și cel mai înalt fronton, acela al marelui templu al Atenei, desfășura glorios un cîmp populat cu statui. Celelalte, înaintînd și crescînd spre el, țînteau către forma perfectă și gînditoare, propunîndu-i, într-a treia dimensiune, aceeași gradație tranzitorie, rațională și justă, care, de la fundații pînă la acrotere, călăuzește ochiul de-a-naltul unei fațade dorice.

Știm astăzi că Propileele nu au fost niciodată terminate. Anumite indicii, atît în exteriorul cît și în interiorul incintei, i-au permis lui Dörpfeld* să precizeze, cu o certitudine amplificată de cîteva ipoteze, planul originar al lui Mnesicles. Suprafețele interioare ale celor două unghiuri formate de aripi cu corpul central trebuiau să fie clădite, acoperite cu mari săli; la exterior, aripa sudică trebuia să aibă aceeași întindere ca și cea nordică, iar pilastrul de antă care se află izolat în fața ei indică sensul proiectatei extinderi. Dörpfeld adaugă — dar aceasta nu-i decît o impresie — că aripile aveau probabil o destinație culturală, că Pinacoteca, cu frescele-i asemănătoare celor ale Erehteionului trebuie să fi fost amenajată ca o încăpere de cult și că planul ei este cel al unui templu, ai cărui beneficiari ar fi putut fi Hekate sau Grațiile...

Motivul neterminării rezidă, poate, în lipsa resurselor în momentul izbucnirii războiului peloponesiac, dar și, cu siguranță, în opoziția celor ce aveau în grijă incintele sacre pe locul cărora trebuia să se extindă aripa sudică. Conceput, în speranța de a concilia cele două

* W. Dörpfeld (1853—1940), arheolog german cu bogată activitate de cercetare privind monumentele Acropolei.

divinități vecine, Atena Nike și Artemis Brauronia, proiectul lui Mnesicles a fost anulat în final de atitudinea intransigentă a acestor responsabili. Astfel, vicisitudinile Propileelor aruncă o ciudată lumină asupra obîrșiilor Acropolei pericleene. Era vorba în fond de politică, ba mai mult de politică decît de religie. După Furtwängler*, Propileele și Partenonul erau monumentele democraților, iar vechile sanctuare, cele ale conservatorilor. Propileele mai ales, somptuoasă inovație care nu se ridica pe un loc consacrat vreunei zeități, erau rău văzute de partidul tradiționaliștilor; sabotîndu-le, aceștia își închipuiau că vor diminua, pe căi ocolite, prestigiul și opera lui Pericle. Și cum acest partid era puternic, Pericle concilia poporul cu Partenonul și Propileele, sub un pretext grandiloc-vent, făcînd din atare șantiere adevărate ateliere naționale unde doar lucrătorii liberi — „alegătorii" — erau admiși și unde salariile erau mari. Una din rădăcinile (dar cît de mică, de neglijabilă, abia stîrnind surîsul) frumuseții de pe Acropole coboară într-o băltoacă noroioasă și-și trage de acolo, poate, o anumită prospețime. „Domnule, îmi spunea într-o pensiune de la noi un comis-voiajor, în comuna mea erau pe vremuri douăzeci de muzicanți. Pe timpul tătucului Combes**, cînd disputele politice erau în toi, s-au constituit două fanfare rivale care numărau optzeci de instrumentiști. Apoi, o dată cu potolirea lucrurilor, ele s-au destrămat și din rămășițele lor cu greu s-a alcătuit cea de azi, din cinsprezece membri, fără trombon, și care vegetează."

* Adolf Furtwängler (1853—1907), arheolog și istoric german, autor al unor studii fundamentale privitoare la ceramica și statuaria greacă.

** Emile Combes (1835—1921), medic și om politic francez; a propus legea separării Bisericii de Stat.

Scanned with OKEN Scanner

Zidul colțului de sud-vest al Propileelor, tăiat oblic spre a nu mușca din peribolul* pelasgic al Artemidei Brauronia, îmi arată limpede ceea ce a pierdut Acropola la micile mize ale politicii; a pierdut însă la cele mici fiindcă s-a născut din marile ei mize și dealtminteri tot prin raport cu Acropola ne par acestea mari ori mici.

Propileele, menite a încununa Acropola, au rămas deci ele însele neterminate, fapt și acum atestat de detaliile lor. Striurile, ieșiturile de apucare ale blocurilor, marginile protuberante, lăsate de constructori în vederea unei finisări definitive ce nu a mai avut loc, confereau marmurei, deopotrivă cu acele semne de creștere, elanul unei tinerești impetuozități, un grăunte de ceară luat o dată cu mierea, spre a rămîne încă legată de stup. Poate că geniul locului a intervenit, precaut să nu fie șterse și să persiste pe edificiu, ca o frumusețe în plină prospețime, precum puful tinereții pe chipurile zeilor adolescenți. Gustul attic pare că a sesizat-o. După Pericle, cînd ar fi fost atît de ușor ca monumentul să fie curățat, aceste urme fruste vor fi lăsate neatinse. Pe pragul monumentelor ce semnifică eliberarea răbdătoare, sigură și treptată a spiritului îmi place, și poate că și atenienilor le plăcea, să rămînă, ca un semn discret, puțină materie brută din care s-a desprins mișcarea, progresul, aidoma pașilor ce urcă aceste trepte. Începînd chiar de la stilobat, marginile protuberante vestesc imperceptibil canelurile coloanelor și gîndesc, nu încă limpede, la nivelul scării, ceea ce va să devină riguroase triglife ale frizei. Întocmai ca în evoluția vieții, a avut loc acolo un fericit accident, păstrat ca atare și reprodus de apareiajul boselat. Legenda spune că dintr-o întîmplare asemănătoare s-a născut capitelul corintic, iar ordinul doric însuși, în măsura

* Peribol — împrejmuirea unui loc sacru.

în care descinde din arhitectura în lemn, a apărut din atare potriviri, rețineri, obligativități și ordonări.

Nu mai știm dacă, aidoma nefinisării blocurilor așezate în operă, cea a aripilor n-a fost, în cele din urmă, acceptată ca binevenită, și aceasta poate chiar de Mnesicles.

Grecii nu urmăreau simetria exagerată și tocmai ceea ce denumeau ei „simetrie" era contrariul acestei dublări mecanice și reci. Natura însăși a terenului i se opunea, atît la Propilee cît și pe întreaga Acropole. Cînd a început ridicarea lor, templul Atenei Nike era probabil construit sau, cel puțin, în stare de proiect. El și soclul său obligaseră deja la o ruptură a simetriei celor două aripi. Ruptură care de altfel nu putea duce, ca la Erehteion, la înlocuirea aripilor cu portice diverse și independente: existența acestor aripi este bine integrată în logica arhitecturală a edificiului, supusă regulei numărului doi, și unde diferenței nivelurilor paralele în partea centrală îi corespunde, de la mijloc spre laturi, o diferență a nivelurilor perpendiculare. La înălțimea antablamentului, aripile serveau menținerii ritmului general al urcușului. Ele puteau și trebuiau să se afle acolo, fără a crea o simetrie perfectă ce l-ar fi osificat, făcîndu-l să contravină unduirii suple a drumului.

În prima formă a planului, așa cum a fost ea reconstituită de Dörpfeld, aripa sudică se deschidea spre vest printr-o colonadă, în loc de a fi închisă, ca aripa nordică, de un zid. Astfel simetria aparentă n-ar fi fost ruptă decît spre a îndreptăți și mai mult echilibrul real. Atare colonadă deschisă către împrejmuirea templului Atenei Nike resorbea micul edificiu în ritmul Propileelor, în loc să-l excludă, prin existența zidului, lăsîndu-l ca pe un implorant în fața unor porți închise. Dar, micul templu existînd ca atare, soluția ce a prevalat, de nevoie mai mult decît de voie, n-ar fi putut părea, dacă nu lui Mnesicles

Scanned with OKEN Scanner

care ținea la integritatea monumentului său, cel puțin atenienilor de gust, tot atît de legitimă ca și cealaltă și tot atît de conformă, la rîndu-i, unei logici vii? Nu doar împrejmuirea Atenei Nike urma să rămînă intactă din motive religioase ori politice, ci și forma și ponderea templului acesteia, care nu trebuia să apară privirii ca o încărcătură de prisos; or tocmai atare grație și delicatețe ionice ar fi devenit reci prin dezvoltarea excesivă a aripei sudice. Așadar, era întru totul firesc ca aripa sudică să fie mai mică decît cea nordică și să pară neterminată prin comparație cu aceasta, ea pierzînd, ca parte integrantă a Propileelor, ceea ce de altfel micul templu îi conferea drept compensație.

Priviți Propileele de jos, dinspre străvechea fîntînă cu nouă guri *(Enneakrounos)*. Acolo veneau, poate, amestecați printre atenienele ce-și luau apa de seară, arhitectul și cunoscătorii, preocupați doar ca Atena să-și poarte monumentele Acropolei cu aceeași puritate cu care profilul unei grecoaice se sfîrșește în amfora dusă pe cap. Din acel punct, colțul nordic pare cel mai puternic: pe acolo au pătruns perșii în citadelă și el se cuvine să fie simbolul apărării; platoul se prăbușește vertical, în unghi drept, ca umărul colțuros al unui războinic. La sud, însă, Turnul (Pyrgos), ca un donjon într-un castel renascentist, păstrează din alura militară numai semnul unei sănătăți robuste și al unui trup mereu treaz. El servește doar ca piedestal micului templu ionic, precum turnurile de la Chambord închiciuratei păduri de acoperișuri. Pe măsură ce privirea urcă de pe soclul încă defensiv către platforma luminoasă, bătălia devine victorie, iar Victoria se personifică, suie încet și e gata să-și ia zborul. Muchia platoului se rotunjește aici agale, dezvăluind privirii colonada și frontonul Partenonului. Umărului viril dinspre nord i se opune elanul unei aripi întinse.

Planul Propileelor comportă deci o parte mai masivă și alta mai aerată, dictată și subliniată de sanctuarul Victoriei. Ritmul lor se structura ca un echilibru între două aripi inegal deschise: aripa forței și aripa spațiului. Schimbările suferite de planul aripii sudice se refereau toate la o idee comună, cea a amplorii și a ușurimii. Pe cele două rozase laterale ale catedralei sale Amiens le numea steaua de uscat și steaua de mare: tot așa și Propileele înfloreau diferit către orizontul uscatului și către cel al mării, spre Attica și spre Marea Egee. Ele anunță în limbaj arhitectural ceea ce în ultimul plan al frontoanelor etajate înflorește ca sculptură pe Partenon: latura Atenei și a zeităților ei htoniene și cea a lui Poseidon, de unde urcă cortegiul marin. Dublu geniu ce înlănțuie orice capodoperă ateniană, cel al rădăcinilor puternice și al preciziei probe, cel al receptivității și mobilității ionice. Logica și ordinea suie pe aceleași poteci ca procesiunea Panateneelor.

Propileele n-aveau sculpturi, dar spiritul sculpturii le-a inspirat deopotrivă. În reprezentarea umană geniul grec rupsese cu simetria, cu legea frontalității și în acest sens, în acea vreme, se mai rafina încă: sculptorii rezolvau uimitoarele probleme ale echilibrului și Policlet a fost un exemplu în ce privește transferarea greutății întregului corp pe un singur picior. Geniul stîncii lui Palas Atena îi dictează lui Mnesicles, în cazul Propileelor, una din acele armonioase disonanțe. Diferențele de nivel, liniile neregulate ale fortificațiilor, sanctuarele ce trebuiau cruțate au constituit în acest caz elementul dătător de mișcare și viață care a conferit planului originar *clinamen*-ul* său. Astfel de dificultăți

* *Clinamen*, termen împrumutat din fizica epicureică (traducerea latinească a grecescului *parénklisis*) și însemnînd „deviere"; deviere a atomilor în căderea lor, grație căreia se combină formînd lucrurile.

Scanned with OKEN Scanner

îi puneau lui Mnesicles probleme de arhitectură, după cum cele ale pictării unei suprafețe cum este bolta Capelei Sixtine îl vor face pe Michelangelo să se confrunte cu probleme de perspectivă. La ambii, neglijențele însele, necesarele schimbări de plan se integrează curbei vii cu care geniul lor se însoțește și care, la obstacole, irumpe în frumusețe.

Curbă vie ce conține deja ritmul esențial al colinei: împletirea doricului cu ionicul. Acest ritm avea un precedent în construcțiile succesive ale Hekatompedon-ului. Ceea ce l-a călăuzit pe Mnesicles a fost însăși logica edificiului și, dacă stăm să reflectăm puțin, vom înțelege că nu putea proceda altfel în acel loc. Inovația consta în construirea unor Propilee monumentale, cum nu se ridicaseră mai înainte și, odată genul constituit, amestecul celor două ordine decurgea de la sine. În interiorul unui templu doric, grecii nu repetau coloanele dorice de la exterior. Ele ar fi creat un efect de masivitate disproporționat prin raport cu plafonul pe care l-ar fi susținut. Mai ales că, în vreme ce afară sînt ușurate, aerate de lumină, înăuntru, prin grosimea și greutatea lor, ar fi micșorat sala. Să ne amintim de sala hipostilă de la Karnak, ce pare mai degrabă populată de coloane decît susținută de acestea. Ochiul ar fi fost deranjat să regăsească în penumbra sau aproape întunecimea interiorului aceiași suporți pe care-i văzuse în plină lumină. Din acest motiv colonada se dedubla pe înălțime, o coloană mică suprapunîndu-se uneia mari; tot așa, și din aceeași pricină, procedau deseori romanicii și goticii. Era, desigur, nevoie de o cunoaștere temeinică a proporțiilor. Lumina plină n-ar fi tolerat atare dispunere, dar în penumbră motivul coloanei dorice putea pluti delicat. Coloana mare era prelungită în sus de către cea mică, după cum, la exterior, era continuată de triglife; fragilitatea casetoanelor și a plafonului înstelat se lăsa prevestită și ocrotită de această atenuare a suporților.

În cazul Propileelor, interiorul puțin adînc și luminat din abundență nu putea admite coloane dorice reduplicate. Nu admitea nici măcar coloana dorică simplă. Arhitrava interioară fiind deasupra celei frontale, coloanele ar fi trebuit să fie mai înalte și mai groase înăuntru decît afară. Chiar dacă timpanele sînt lise, ca la Propilee, greutatea antablamentului este mult mai evidentă ochiului, în ce privește coloanele exterioare, decît cea a plafonului pe cele interioare. Privirea ar fi fost deci derutată, dînd peste suport fragil, acolo unde s-ar fi așteptat la unul mai puternic. O dată cele două soluții excluse, nu mai rămînea decît una singură, necesară, cea a ordinului ionic interior.

Ne dăm seama de acest lucru astăzi, cînd o coloană ionică a fost restaurată împreună cu partea corespunzătoare a plafonului. Coloana ionică, cu aspect mai alungit și mai zvelt, este amplasată exact acolo unde diferența de nivel între arhitrave necesită o coloană mai înaltă. Locul ei este totodată și acela unde diferența între greutatea aparentă a antablamentului exterior și a plafonului interior cere o coloană mai puțin robustă. Limbajul mă obligă să folosesc un „înainte" și un „după", în vreme ce totul se înlănțuie în ideea arhitecturală într-o intuiție simultană.

Dacă ușile Acropolei ar fi reținut privirea prin detaliile lor, ele și-ar fi depășit rostul. Dar, într-o operă ce nu comporta sculpturi, ordinul ionic instaura, cu elemente simple de arhitectură, grația și flexibilitatea. Mai înalte și mai elansate decît coloanele dorice și mărginind ca arborii un pîrîu, care era drumul obligat, coloanele ionice participau la însuși ritmul urcușului. Înlăuntru, ordinul feminin primea blajin, iar gîndul mă duce la tinerele

Scanned with OKEN Scanner

slujnice homerice cărora gazda, în vederea ospățului, le încredința oaspetele spre a-l îmbăia.

Dealtminteri, în vecinătatea doricului și în atare loc ordonat, coloanele ionice capătă mai multă robustețe și sănătate decît ar fi permis, pînă atunci, ordinul lor. Solide, îndrăznețe, sînt pe măsura greutății puternicii arhitrave de marmură care zace sfărîmată sub ele. Fusul lor nu mai este monolit, ci construit din tamburi, ca la doric. Puritatea perfectă a capitelurilor așterne un văl de sobrietate pe eleganta exuberanță a volutelor ionice. Ele sînt cuprinse într-o regulă și, pe drumul Partenonului, se conformează legii.

Sub porticul clar unde se înlănțuie procesiunea gîndurilor, caut locul acelui Hermes Propylaios pe care Alcamene l-a sculptat pentru Propilee și pe care săpăturile de la Pergam ni-l restituie poate într-o copie. Era un Terminus, ca acei Hermeși de la răscruci, dragi cetățenilor Atenei, ca Hermeșii călătorilor așezați la răspîntiile drumurilor, pe a căror piatră era înscrisă, încă de pe vremea lui Hiparh, cîte o maximă înțeleaptă, unde era sădit un smochin și întocmită o bancă spre odihna și frugala refacere a trecătorului. La porțile orașului, ale citadelei, ale caselor, același Hermes figura ca zeu al negustorilor, al drumurilor, al copiilor și efebilor, zeu mesager cu călcîiele înaripate. Capul bărbos pe un soclu pătrățos, ca și iutele adolescent ce traversează spațiile, poartă același nume, indică aceeași atribuție, rațiune a existenței mărturisită de întreaga Acropole. Peste tot, aici, privirea coborîtă se umple de grăunțele pe care vîrfurile monumentelor le vor duce la înflorire și Hermesul fără brațe făcea altădată semn, cu malițiosul său surîs, să nu întîrzii prea mult în puritatea nudă și în perfecțiunea lisă a Propileelor.

Abia ai trecut de ele, că dai imediat, în locul unde într-o biserică se află aghiasmatarul,

de mica incintă a Atenei Hygieia. Înainte de a saluta în zeiță inteligența, privirea aruncată pe prima ei imagine invocă simpla și buna sănătate. Apare apoi colosul înarmat, Pronaia, Promahos de bronz, îndreptîndu-te către incinta Ergánei. Așadar cele trei imagini ale Atenei ce precedau, pe Calea Sacră, definitiva zeiță a lui Fidias erau Hygieia, Promahos și Ergáne, adică sănătoasa, luptătoarea și muncitoarea. Pe frontonul templului, ea iese din capul patern printr-o imaculată naștere ce-o eliberează de copilăria animală. Doar lui Zeus îi este dat să gîndească astfel perfecțiunea, dintr-un început, s-o zămislească pe Atena precum gîndirea divină se gîndește pe sine. Cunoașterea umană implică Propilee; ea se zidește din dialectică și progres, cu o răbdare care este marea dimensiune a geniului, prin trecerea de la inferior la superior și de la posibilitate la act. Drumul Acropolei ne situează cu certitudine pe ramura anotimpurilor ce dau în pîrg; pieptul Orelor sale nu cunoaște bătăile repezi.

Scanned with OKEN Scanner

III

Esplanada Victoriilor

Templul Atenei Nike, cu ramura de mirt între dinți, își dezvăluie pentru noi surîsul de bun venit, chiar pe marginea Acropolei, suspendat și ezitant deasupra drumului care urcă. Mai de aproape, își înclină fruntea-i de persuasiune și grație, de grație în fața frumuseții Propileelor pe care frumusețea sa o întrece. Atît de fragil, de expus, la îndemîna tuturor loviturilor, cum de mai putem spune încă: iată-l? Alături de Propilee, evocă *Stejarul și trestia**. Cum s-a îndoit mica trestie ionică, s-a îndoit pînă la pămînt, cu toate pietrele-i dărîmate și prinse, aidoma arbustului în mîlul unui torent, în zidăria unui bastion turc! Putem oare crede că niște arheologi germani l-au refăcut piatră cu piatră? Nu s-a reînălțat singur, prin flexibila-i forță, o dată furtuna trecută și soarele reapărut? Ne face semn că aici nimic nu s-a distrus și că în spatele său întreaga Acropolă va reînflori sub pașii și lumina unui gînd credincios.

Templu, pe drept cuvînt, al Victoriei și al Atenei pe care nimic n-o poate definitiv distruge. Priviți, la Muzeu, grupul arhaic al luptei ei cu uriașii fii ai pămîntului, cu forțele brutale ale torentului, cu turcul deja! Cu pasul calm și neînfrînta lance, ea trece peste

* Fabulă de La Fontaine (I, XXII).

bruta zdrobită. Fața ei impasibilă și lucidă nu lasă a se înțelege că încleștarea este o luptă supusă hazardului; se vede, și ea însăși știe cu limpezime, că Victoria nu e norocul ei, ci fapta și ființa sa!

Și totuși, micul templu al Victoriei păstrează urmele luptei prin care a trecut. Refăcută, în parte din materiale grosiere, *cella* nu și-a regăsit întreaga marmură pentelică. Ochiul tînjește după blocurile frumoase, cu tăietura lisă, după robustețea spatelui și flancurilor nude ce se potrivea draperiei desfăcute și plisate a coloanelor ionice. Dispariția frontonului dă templului de acum o formă patrată unde triumfă încă elansarea lui și mai neașteptată, făcîndu-l să semene, prin vie simpatie, cu mutilarea Propileelor. De pe friza continuă și simplă, capetele au căzut și n-au mai rămas decît trupurile, drapajele, atitudinile, ea reducîndu-se la un motiv pur, nedeterminat, fără subiect; chenarele ei, ca un meandru grec, creează un ritm abstract de linii, iar capetele, precum fructele coapte căzute, lasă mai liberă esența deloc nudă a ionicului.

Templu al mării, al spațiului și al îndoitului azur. Așezați pe această esplanadă, ne prinde privirea în masa lui de marmură și ne-o ghidează. Ca o floare ce se apleacă, o răspîndește apoi pe Marea Egee, pe drumul de apă asemănător căilor de aer pe care albinele își duc polenul. Viața și îndrăzneala, rațiunea și frumusețea se mișcau aici ca niște forme, iar vălurile înclinate alunecau precum ideile sprintene într-o inteligență lucidă. Să cînte pentru voi întinderea puterii ateniene: tributul insulelor, al Traciei, al Helespontului, al Cariei! Nu apare oare sub ochii voștri, în jurul Atenei, același nume care-i consacră stăpînirea? Tributul Italiei, al Franței, al Germaniei, tribut care depune aici, pentru refacerea colinei ideale, răbdarea și geniul Occidentului.

Scanned with OKEN Scanner

Se obișnuiește să se compare acest templu, atît de gracil și așezat pieziș pe colțul unui bastion, cu o pasăre oprită doar o clipă din zbor. Ținuta lui pare a fi a celei mai fermecătoare dintre Victoriile sculptate odinioară pe balustrada sa, frageda copilă care-și leagă sandalele. Mă mai gîndesc apoi și la un tînăr chip întrebător, întors către lumină, ori către un prieten înțelept. Templul se opune vizual emfaticului și țeapănului piedestal al lui Agrippa, clintit și el din dreapta-i așezare, dar încremenit într-o atitudine decisă și poruncitoare ce pare a exercita asupra acestei intrări un control administrativ! Apariție de micșunea într-un zid, grație, soră a căilor ondulante și a volutelor roze ce le susțin, a pașilor care le-au lustruit, de asemenea soră, soră mai mare a ruinei de astăzi. Templul pune în dreapta noastră apa lustrală din care ochii, înainte de orice, sorb puțina prospețime ce face ca pe Acropole totul să se acopere de flori, de rouă și de bucurie.

Să cred oare că acestea sînt rodul fanteziei mele și că aceleași gînduri simple nu vibrau în mintea arhitectului care a armonizat atare frumusețe cu locul pe care se află? Statuia de lemn a Atenei victorioase, pe care tradiția o socotea aici amplasată, nu-i putea sugera oare acestui atenian, cu toate că-i lipseau aripile caracteristice Victoriilor, ideea de plutire, exprimată de templul însuși, de ușurință, de zbor, de spațiu? Ce intuiție îi conducea mîna cînd stilul său așternea pe tăbliță cerată planul monumentului visat? N-a venit să-l deseneze chiar aici unde trebuia să-l construiască, pe această esplanadă suspendată? De acolo se desfășura un orizont triumfal, o reciprocă sculptare a pămîntului și a mării, îmbucate prin golfuri și promontorii; în apropiere se afla cetatea dornică de spațiu, Zidurile Lungi coborau spre Pireu printre țarinile verzi, ca două șiruri de hopliți — forță mărșăluindă a republicii; portul, aidoma unui

stup de pînze; Egina supusă, primul picior al podului atenian către imperiul insular și cuceririle de mai departe; Salamina, lungită pe strîmtoare, martoră a derutei persane și față vizibilă a acelei Victorii al cărei templu se construia: oare nu pe Salamina, centru al peisajului marin, își va fi țintuit arhitectul privirea, ca Fidias, concentrat asupra a trei versuri din Homer, cînd îl sculpta pe Zeus de la Olimpia? Și din această docilă întindere, din acest cer a cărui carieră albastră aspiră către formă, ca o vîlcică cristalizată de pentelic, din acest orizont ce se curba sub gînd precum pe Partenon umărul nud al tinerilor hidrofori sub greutatea vasului plin, din această Victorie pe care o moștenise de la părinți și din cele ce le dorea pentru copiii săi, din toate aceste flori n-a creat el, pe ceara albinelor, planul unei opere care așterne pe marmură o rază subțire de miere grea?

Ca toți arhitecții Acropolei, și acesta a trebuit să-și gîndească monumentul ca sculptor, voind, prin însuși templul Victoriei, să plăsmuiască o Victorie. În chiar locul acela, ea își punea piciorul cu care despicase spațiul. Mai mult decît la cea de la Samotrace*, visez la Olimpica lui Paionios. Templul, v-o amintește el oare? Ea nu se oprește din zbor dintr-un capriciu, nu dă buzna cu sorții oarbei întîmplări, cu atît mai puțin nu stă dreaptă

* Victoria de la Samotrace, vestita statuie de la Luvru, a fost descoperită în sanctuarul Cabirilor din insula Samotrace (lîngă coasta tracică a Egeei); se credea că a fost dedicată în acel loc de către Demetrios Poliorcetul, în urma bătăliei de la Salamina, în Cipru (306 î.e.n.). Hermann Tiersch a demonstrat însă că ea este opera lui Pitocritos din Rodos și că datează de la începutul veacului II î.e.n., fiind o ofrandă a rodienilor mulțumiți de politica lor comercială expansionistă, desfășurată sub auspiciile puterii militare romane și în favoarea acesteia

Scanned with OKEN Scanner

și rigidă ca o necesitate, ca un apel la justiție și la rațiune. Ci pare a traduce în mișcare și atitudine ceea ce întrezărește, prin discernerea cauzelor, inteligența lui Tucidide. Ea, Victoria, există grație echilibrului dintre cele două aripi, soartă și rațiune. Influențele văzduhului, bunăvoința zeilor îi sînt necesare deopotrivă cu energia omului și, sub același simbol ca și întoarcerea lui Ulise, construcția însăși a Acropolei stă mărturie. Victoria paionică nu vădește toate acestea prin eventualele ei aripi, mai degrabă subînțelese de sculptor, închipuite de legendă și nefolosite de artă; dar, transpunere întru totul grecească, doar trupul singur și armoniile lui delicate exprimă și e străbătut totodată de ideea plastică a aripilor. Piciorul gol și cel acoperit de drapaj, primul în mișcare, celălalt în repaus, personifică, în momentul linei coborîri, Victoria purtătoare a ramurei de palmier.

Această marmură a lui Paionios* de la Muzeul din Olimpia îmi dă posibilitatea să înțeleg mai bine micul templu ionic. Pe fațada estică și pe cea vestică, cele patru coloane elansate, șiroind de caneluri drepte, conferă edificiului îmbrăcătura lui de suplețe și bogăție; îl înfășoară într-un drapaj fremătător, imobilizat de o trecătoare nemișcare; ele sînt piciorul acoperit al Victoriei paionice. Dar fațadele laterale, în aliniamentul coloanelor de colț, care sînt de fapt pereții *cellei*, drepți și netezi, apar în toată nuditatea lor. Iată nu numai piciorul cel gol, ci ampla carnație a templului pe care coloanele ionice, în căderea lor de pliuri sau aripi, o descopăr și o acopăr. Iată robustele șolduri. *Cella*, neîmprejmuită de coloane, ci desfășurată la nivelul coloanelor de colț, pare a se constitui în doi suporți de sprijin și durabilitate. Grecii n-ar fi conceput peripter un templu de mici dimensiuni. Coloanele pe cele patru laturi ar fi încărcat cu aripi un trup minuscul. Cînd voiau să recurgă la atare soluție, în cazul unui templu de redusă amploare, adoptau forma circulară a *tolos*-ului, care elimina unghiurile făcînd mai suplă linia și rotunjea întregul edificiu aidoma unui tambur de coloană, permițîndu-i să se desfășoare fără a fi greoi, coloanele devenind, prin raport cu *cella*, ceea ce sînt canelurile pentru fiecare dintre ele.

Acest templu al Victoriei este inseparabil de Victoriile înaripate figurînd pe balustrada sa exterioară ca o uimitoare boare a apelor mării și ale căror rămășițe, aflate în ultima sală a Muzeului, nu ne mai lasă să plecăm. Victorii înaripate, dar atît de fragile și instabile, puse cu atîta îndrăzneală pe marginea terasei, înaripată ca și ele. Genii ale locului, genii ale vremii lor, vară tîrzie deasupra Atenei, fructe prețioase ce vor cădea, împrăștiindu-se în semințe. Pare-se că pot fi recunoscute două mîini care le-au lucrat, ori mai degrabă două modalități divergente ce apar întotdeauna după un anumit moment al maturității și acoperă, cu fantezia vegetală a ruinelor, nudele linii ale perfecțiunii.

Autorul *Victoriilor cu tauri* și al plăcii sparte care le întovărășește îndrăgește pateticul; Victoriile sale păsesc de o manieră chinuită. Drapajele sînt mai puțin mulate dinlăuntru, de către mișcările corpului, ci placate pentru efect și aranjate de un vînt teatral.

Dar sculptorul *Victoriei cu sandala* este un maestru al voluptății delicate, comparabil cu Correggio sau cu veacul XVIII francez. Niciodată marmura nu se va apropia mai mult de suplețea picturii și nimic nu va întrece în rafinament acea linie care, de la umărul la piciorul stîng, se ondulează, reluată sub sîn de

* Paionios din Mende, sculptor grec din sec. V î.e.n., probabil și autor al întregii decorații sculpturale a templului lui Zeus de la Olimpia.

Scanned with OKEN Scanner

către drapaj, se încovoaie, ca o ramură de migdal, în pliurile diafane ale veșmîntului. Mîna artei dezvăluie în joacă tainele vieții, oferind-o, în mijlocul spumei de lînă ușoară și colantă, ca pe un fruct înconjurat de florile sale. Această mișcare imobilizată a Victoriei care-și încheie sandala este mișcarea neînsemnată și plină de grație, redată, în mod paradoxal, pentru ea însăși. Locul ei în arta attică este omolog celui al micului *Spinario** în arta peloponesiacă. Sculptura, ajunsă la perfecțiunea redării alunecării și fluidului, nu numai că depășește legea frontalității, ci se și amuză de atare lege, transmutînd-o într-o suplețe ironică.

Acum, pentru că sînt mai sensibil la imponderabilitatea, la alunecarea lor, la o anumită toleranță sub care piatra și destinul comun își dau mîna, micul templu și esplanada lui îmi par pe Acropole ceea ce pentru o biserică este o clopotniță gotică. În preponderența grecească a liniilor orizontale, impusă aici încă de la nivelul stîncii, ba chiar de la cel al marii suprafețe a fundațiilor ei, motivul fugii capătă și el o direcție orizontală, acordîndu-se cu ansamblul arhitectural al platbandelor, precum fleșa dantelată, aerată de cerul liber, continuă elansarea bolților. Templul Atenei Nike nu străpunge cu vreun vîrf albastrul de deasupra sau norii, ci se înclină către azurul lateral și-i surîde ca o pînză de corabie sub suflarea brizei. El îmi amintește de rîndurile în care Mallarmé, referindu-se la Banville**, ia acest jet de piatră ca simbol al fanteziei lirice în poezie: „Aștept ca, uimitor liliac și sfruntare a gravității, deodată, mișcînd vîrful unei aripi de marmură, să se ridice de pe locu-i, nebun, diamantin, mînios și tumultuos geniu ce se lovește de ruină, liberîndu-se el însuși din propriu-i dans". Pe terasa Victoriilor, reducatare necumpănite imagini la o singură direcție, la un surîs, la un fir, la unica mică fleșă care indică sensul curentului: vîrful Acropolei, floare a văzului liber, proaspătă respirație a spațiului și deopotrivă mugur al fragilității ce se va desface, precum alunecă de pe sîn drapajul transparent al Victoriei.

* Statuetă de bronz de la Muzeul Conservatorilor, Roma, cu repliei în marmură la Uffizi, Berlin, Luvru, British Museum, Ermitaj; este foarte probabil ca prototipul să dateze din epoca elenistică.

** Théodore de Banville (1823—1891), poet și dramaturg francez; autor, printre altele, al volumului de versuri *Les cariatides*.

Scanned with OKEN Scanner

IV

Sub semnul lui Agrippa

Pe întreg parcursul său acest drum se așterne pe stinca tocită, patinată, lustruită de toți pașii ce au călcat-o. Pare a fi o grămadă de zăpadă solidificată, rămasă pînă-n iulie prin vreo fundătură neiscoditâ de soare. Pot fi recunoscute adînciturile lăsate de copitele boilor, se simte granulația densă a materiei care rezistă ; o durată groasă, printre imperioasele trepte de marmură cu șiroirea lor de soare, stăruie domol în refuzul de a se topi.

Pe el au trecut toate micile culte locale ce urcau dinspre Attica, scuturînd, la colțul acestor Propilee, sandalele pline de pămînt și legîndu-le apoi, aidoma Victoriei, spre a căpăta în lumină trăsăturile unei fețe liniștite. Și cînd a fost împlinită trecerea de la local la uman, cînd atticismul semnifica mai puțin interesul pentru țarină și tot mai mult floarea supremă a culturii, Roma săvîrși cu brutalitate actul de luare în posesiune, ca și cum era o moștenire ce i se cuvenea, punîndu-și asupra-i pecetea legii sale. La capătul platoului, templul ei rotund, cu urma circulară rămasă în iarbă, așterne pe Acropole, în virtutea acestui rol, un mare și definitiv sigiliu.

Roma! Ne gîndim mai întîi la o decădere. În fața porții Beulé*, înaintea pilonilor și a scării monumentale amplasată în epoca romană ca niște propilee în fața Propileelor, gîndul mă duce la templele egiptene de la Karnak, mărite la nesfîrșit de către Ptolemei, pe direcția intrării, prin adăugarea de noi coloane. Tot așa, gustul pentru măreția ostentativă și greoaie a sporit cantitativ Acropola. Dar să construiești Acropola astfel nu înseamna oare să o dărîmi în ordinea spiritului? Se voia coborîrea cît mai mult a Propileelor, umplerea diferenței de nivel dintre stîncă și cîmpie. Atunci propileele lui Mnesicles încetau să mai fie Propilee. Funcția lor și-o asumau turnurile romane din vale. Tot ceea ce, așezate pe muchia prăpastiei, păstrau ele ca tresărire, vigilență și mîndrie, se prăvălea și se scurgea acum spre cîmpie pe scara romană.

Și totuși, aș zice, fără nici un fel de gînd rău, că datorită acestei scări ne aflăm pe Acropole. Dimensiunile modeste ale celor două turnuri ale ei atrăgeau atenția că nu pot fi comparate cu ale Propileelor, că stăteau acolo, la intrare, doar ca doi cîini de pază, drept urmare a instaurării unui nou gust, pe măsura și în conformitate cu pompa imperiului roman. Cărarea de munte părea îngustă și ținînd de o Atenă puțin cam rurală. Cu aceste scări monumentale și odeonul lui Herodes Atticus, Acropola este înveșmîntată la poale, asemenea cascadelor de la Hierapolis, într-o concrețiune albă, de marmură.

* Charles-Ernest Beulé (1826—1874), arheolog și om politic francez, membru al Școlii franceze de la Atena, a descoperit în partea de vest a Acropolei o poartă și o scară monumentale (de epocă romană), socotite la început drept intrare a Acropolei în perioada greacă clasică.

Scanned with OKEN Scanner

Patul unui fluviu, maiestuos în maturitatea lui, înlocuiește prin atare trepte torentul attic tînăr și sprințar. „*Cella* ta s-ar prăbuși dacă-ar trebui să cuprindă o gloată" exclamă Renan. Pentru astfel de mulțime venită de peste vremuri, întrezărind sub viziera coborîtă a coifurilor Atena lui Pericle și a lui Isocrate, pentru această omenire ce ne-a adus pînă aici, geniul imperiului a edificat scara de marmură. Amploarea și luminozitatea ei cam crudă, aidoma unui loc comun, dau impresia desfășurării frazei ciceroniene. Sub pașii noștri ea așterne drumul duratei latine fără de care Acropola s-ar fi rotit în juru-i, păbușindu-se moartă ca o floare nebăgată-n seamă.

Piedestalul, ce impunea cu emfază acestor trepte statuia lui Agrippa, nu-mi displace, căci mă obligă să salut în trecere chipul necesar al ordinii. Cap mare, bine construit, metodic și rece, acest organizator al Galliei aduce pe Acropole vigilența imperiului. Însuși drumul roman pe care ne conduce cu privirea, ni-l închipuim încă și mai indestructibil. Numele lui Agrippa reprezenta la începuturile imperiului acel principiu al adopțiunii pe care Augustus nu a avut curajul sau luciditatea să-l instituie și care, repus în chestiune în mod întîmplător de lipsa de urmași a celor cinci Antonini, a ridicat peste lume, pacificată ca un templu, cel mai pur fronton al istoriei.

Al nostru piedestal al lui Agrippa, semnul cuceririi noastre și al administrației noastre occidentale este, în celălalt capăt al Acropolei, Muzeul. Ar fi de dorit ca toate rămășițele sculpturale ale Partenonului, împărțite între Londra și Atena, să fie reunite în acest mic dar prețios Muzeu al Acropolei — și e posibil ca așa ceva să se întîmple. Căci, într-adevăr, de un muzeu avem aici nevoie. Formele frumuseții, care astăzi ne aparțin, au ca monument tipic, ca lăcaș, Muzeul, echivalent a ceea ce era pentru greci incinta sacră. Ne revendicăm de la Muzeu și de la Bibliotecă precum credinciosul din veacul XII de la catedrală și Biblie. Chiar înainte de a intra, doar zărindu-l tupilat ca bufnița Atenei în scorbura-i de tăcere, acest Muzeu al Acropolei mă farmecă prin ordinea și nota lui justă. Sînt mulțumit că se află acolo, că deține pe colină un colț, un stup simplu unde recolta acesteia să fie strînsă, clasată, reconstituită întru acel monument al spiritului care este metoda, viziunea științifică. Îi sînt recunoscător că este un edificiu oarecare, o îngrămădire discretă de pietre de construcție: cea mai neînsemnată pretenție de arhitectură ar fi fost ridicolă, i-ar fi dat pe Acropole un statut de sclav. Redus la o cabană, se înscrie cu exactitate în armonia locului. Modest și tupilat într-o gaură, sub acoperișu-i cenușiu, pare a fi Cenușăreasa Acropolei care ascunde sub rochie o comoară. Cine știe dacă într-un caz similar un arhitect de la noi nu și-ar fi vrut împlinită gloria printr-un monument demn de Partenon, demn de guvernul Republicii? Unica frumusețe a unui muzeu vine de la iluminatul său, din clasarea și catalogarea pieselor lui. Sînt convins că opera perfectă a unei astfel de arhitecturi a fost realizată de Frédéric Le Play cînd a trebuit să construiască, în 1867, Palatul Expoziției. Din monumentul său el a făcut un clasor gigantic și nimic mai mult, dar realizarea e fără de cusur. A lucrat după aceeași logică, cu aceeași seriozitate, lăsîndu-i aceeași nuditate ca și *Reformei sociale**. Și cum halele

* Frédéric le Play (1806—1882), inginer, economist și arhitect francez, fondator, în 1881, al revistei *La réforme sociale*; opera sa cea mai cunoscută este *La réforme sociale en France* (1864).

Scanned with OKEN Scanner

acelea de fier se revendică de la o catedrală gotică, acest Muzeu are comun cu Partenonul probitatea, alfa și omega arhitecturii.

Dacă intrați în cele șapte mici săli ale Muzeului, care cuprind toate sculpturile în piatră descoperite pe Acropole, nu vi se pare că întrezăriți, cu nimic mai mare în spațiu decît însuși Partenonul, acea curbă perfectă pe care se înscrie în întregime chipul inteligent al duratei? Templul Romei așeza în fața Partenonului forma duratei captive, a duratei aptere, imagine a constanței și a greutății. Acest Muzeu este însă templul Occidentului, singurul templu actual pe această colină și singurul în care se mai slujește; geniul secolului nostru îl dedică duratei mișcătoare, cea pe care o urmăm de fiecare dată cînd, proiectînd afară din noi ritmul vieții noastre, îl folosim spre a ne adapta fie naturii, fie istoriei.

Ca să dea acestei durate chipul ei armonios, întîmplarea ce ne-a păstrat atare marmure și metoda care le-a clasat par, una cît și cealaltă, că se destind și se umanizează. Curba ce unește prima sală cu ultima este frumoasă și plină chiar ca aceea a unei statui. Ea începe cu diformul Hercule în luptă cu Hidra din Lerna și se termină prin suplele Victorii, Victoriile înveșmîntate cu aer, flori și roua mișcării. Viața se trezește, urcă spre aripă înainte de a urca prin aripă, iar printre aceste pietre reci sufletul nostru este atît de plin de divină ușurință încît poate urmări pe ele acea muzică din care Victor Hugo și-a construit *Satirul*. De la Hercule și monstruoșii tritoni, cît de mult îmi place să mă îndrept către Victorii, trecînd pe la korele din sala cea mare, korele ioniene, ionienele, atticele! Miracolul se înfiripă și el dintr-o

probitate nudă, dintr-un simplu clasament cronologic. Aceste fiice ale mării ne oferă, ne dau, printr-un surîs, ideea însăși a mutației ordonate, a scurgerii conforme unei legi, ideea ionică a lui Tales și Heraclit, vechi instrument de cunoaștere pe care gîndirea noastră l-a reluat și pe care-l folosește aici ca să orînduiască statuile după epocile lor, recompunîndu-le corul. Astfel, Victoriile sfărîmate de care ne despărțim în ultima sală ne reconduc cu naturalețe, tăcere, aidoma unei flori din care iese fructul, către cea din urmă Victorie, sora lor mai mare, cea pe care, intrînd, n-am putut-o vedea, dar care ne surîde acum din pragul pe care-l trecem, ieșind.

Scanned with OKEN Scanner

Vechea Acropole

Arheologii constată cu mîndrie că datorită muncii și răbdării lor, grație săpăturilor prin care au cercetat colina pînă la stîncă și interogării rămășițelor necunoscute Atenei clasice, cunoaștem astăzi străvechea Acropole mai bine decît contemporanii lui Demostene. Spiritele sensibile găsesc în acest orgoliu naiv, puțin cam germanic, un prilej de a surîde. Neînsemnatele vestigii etichetate Cecrops ori Erehteu le stînjenesc, căci pe colina Partenonului ele nu sînt preocupate decît de Partenon. Cultura legată de realități, ce ni se impune aici ca operă a artei noastre lăuntrice, ar pierde, pe drept cuvînt, lăsînd acest tezaur pe mîna specialiștilor.

Deoarece emoția noastră în fața frumuseții este alcătuită, pe Acropole, din istorie și încă dintr-o istorie atît de rațională încît pentru a o retrăi este aproape suficient să descompunem demersul inteligenței proprii, tot ceea ce se adaugă acestei curbe a istoriei, acestor straturi de trecut vizibil, se adaugă sub ochii și în sufletul nostru gravității acelui gînd condensat de Acropole. Ce frumoasă și exactă a fost știința care a dat acestei pietre cu durată armonioasă darul potrivit și nesperat: încă o durată a cărei grosime o sprijină pe cea de noi cunoscută, coborînd, într-un bas discret, spre a-i susține muzica!

Totuși, dacă grecii epocii clasice, grecii pe care-i invoc, ar fi putut zări acest trecut pelasgic și ionic descoperit în vremea noastră pe Acropola lor curățată, unul dintre ei, fără a se arăta uimit, ar fi surîs, privind fețele timpului, cu surîsul obișnuit al celui familiarizat cu eternitatea lucrurilor — și acesta ar fi fost Platon. „Am văzut ceva și mai frumos", spunea omul Ideilor lui Dionis care-i arăta palatul său din Siracuza. Îmi închipui că aici ar fi rostit: „Am visat ceva și mai vechi". Cînd deschizi culegerea de texte în care Jahn și Michaelis au strîns, alături de descrierea lui Pausania, toate fragmentele grecești și latinești referitoare la Acropole, dai peste o primă pagină de o mișcătoare frumusețe. Iată titlul: *Acta Arcis Athenarum ex auctoribus antiquis composita**. („Mărturiile autorilor antici despre Acropola Atenei") și ca prim text referitor la *Arcis antiquissima memoria* („cel mai vechi aspect al Acropolei"), un pasaj din *Critias* în care Platon, înaintea lui Leonardo da Vinci, dar neîndoielnic prin aceeași strălucire a inteligenței, prefigurează, referitor la peisajul Atenei, explicația geologiei moderne. Acropola, spunea el, nu-i decît rămășița unei Acropole mai vechi și mai întinse, ce reunea într-o aceeași masă de calcar colina Pnyxului și Licabetul și pe care cutremurele și eroziunea apelor au rupt-o în bucățile în care este împărțită astăzi. Misteriosul său roman neterminat situa pe această Acropolă preistorică pe atenienii legendari care s-au luptat cu Atlanții.

Acropola lui Platon nu-și trage din prezent seva marii frumuseți, căci mutilarea ei atestă, precum oamenii în mitul din *Banchetul*, amintirea unei unități pierdute.

Străvechea Acropole ne apare și nouă ca o materie planturoasă și robustă din care

* Apărută la Bonn, în 1901.

Scanned with OKEN Scanner

delicateţea a ieşit mai tîrziu la iveală. Din legendele ateniene ce se referă la ea, ghicim existenţa unei Atene rustice, fiică a ţarinei, aidoma păstoriţei din Olimpia care primeşte de la Hercule merele Hesperidelor. Atenienii povesteau despre atare Atenă, despre naşterea fiului ei imaginar Erysihton, o poveste fără perdea ce ne-o arată ca pe o ţărancă a lui Zola, făcîndu-l pe beţivul amorez, fierarul Hefaistos, să se mulţumească cu puţin. În faptul că Gaia nu i-a putut răpi fiul, Atena vedea cel puţin o intenţie care o viza îndeaproape; ea îl încredinţează celor trei fiice ale lui Cecrops, Aglaura, Herse şi Pandrosa, adică glia sterilă, roua şi brazda fecundată de rouă. Ea li-l dă în grijă într-un coş pe care să se ferească a-l deschide: interdicţie respectată ne-nchipuim cum de nişte zăpăcite. Cînd Atena vine să-şi vadă pruncul, o limbă rea de vieţuitoare, cioara, se grăbeşte să-i anunţe cea dintîi vestea. Zeiţa purta tocmai în braţe o piatră enormă spre a astupa intrarea dinspre apus a Acropolei, făcînd inexpugnabilă citadela oraşului ei. De mînie, a lăsat-o să cadă în mijlocul cîmpiei, precum unei slujnice de ţară îi scapă din mîini găleata cu lapte, iar piatra nu s-a mai mişcat de-atunci: e Licabetul. Să nu regretăm această neascultare ce i-a făcut pe atenieni să construiască Propileele. Din atare rădăcini rustice s-a rafinat deasupra Atenei inteligenţa Partenonului, iar aceste limpezi legende ţărăneşti au aşezat pe coasta Acropolei cărăruia de munte pe care se ajungea la Propilee.

În Muzeu sîntem surprinşi înainte de toate de monştrii ce nu-i aşteptam aici, iar grupul lui Hercule luptînd şi cel al monstrului cu trei capete, căruia îi spunem Barbă-Albastră, fac să tresară pe vizitatorul ce duce cu el doar imaginea lui Fidias. Îmi plac aşa cum sînt şi îmi place că străvechii atenieni gustau frumuseţea naivă prin care, sub prospeţimea culorilor crude, vor fi strălucit pe frontoanele lor aceste chipuri benigne. Această atenă ţărănească îşi are Breughelul ei, iar creatura tricefală, mîzgălită cu albastru închis, va fi reprezentat vreun Gayant* attic. Cred că e vorba de produsul frust al sculpturii autohtone, opera unui robust artizan ce nu şovăia la lucru şi care-şi cunoştea meseria. El a cioplit aceşti monştri cu bucurie şi bună dispoziţie, avînd, ca şi Eschil, o bărdacă de vin alături. Sculptura în lemn îi lăsase moştenire o tradiţie de libertate şi sănătate (sculptură attică ce a pierit, firesc, în întregime, dar care trebuie să fi fost savuroasă) şi mă întreb dacă atare chipuri hilare şi date cu vopsea nu trădează mîna obişnuită a sculpta măştile pentru petrecerile sărbătorilor dionisiace. Hercule bine arcuit, cu musculatura netă şi sigură, denotă o înţeleaptă capacitate de observaţie, precum şi persistenţa, în ochiul artistului, a luptelor de după beţie cînd se rostogoleau pe pămînt veselii combatanţi; feţele cumsecade, zeflemiste şi bufone ale întreiţului monstru sînt chiar feţele mocofanilor ce priveau lupta. Aflăm, aşadar, aici, chiar la nivelul solului, vîna pe care o va urma Aristofan, căci, în legătură cu ea, ne amintim că *Păsările* şi *Pacea* sînt tocmai plantele attice care păstrează în jurul rădăcinilor bălegarul fumegînd.

Din străvechiul lăcaş care, după legendă, adăpostea pe Erehteu şi Cecrops, săpăturile au scos la iveală, sub vechiul Hekatompedon, două baze de coloane înconjurate acum de un grilaj şi înecate primăvara de înaltele nalbe. La prima vizită ele păreau simple pietre arheologice; pentru cel ce a devenit însă obişnuitul Acropolei, nimic nu este mai demn

* Gayant (formă dialectică de la géant — uriaş), personaj legendar de statură uriaşă, sărbătorit anual la Douai, cu care ocazie era plimbată pe străzi figura sa din răchită, înaltă de 8 m, precum şi cele ale nevestei şi copiilor, de dimensiuni mai mici.

Scanned with OKEN Scanner

de veneraţie. Aceste baze, mici şi simple seminţe din care s-a născut Partenonul, au purtat coloane de lemn, bunicele coloanelor dorice.

Casa aceasta a fiicelor lui Cecrops (prin care atenienii personificau deopotrivă moralul oraşului ca şi roua cerului său şi totodată curiozitatea şi eroismul, ştiind că amîndouă se armonizau precum două sprîncene magnifice pe fruntea cetăţii lor) era cea a tinerelor fecioare cărora cultele diverse şi de felurite obîrşii ale Acropolei le închinau în unanimitate colina. Partenonul îşi trăgea numele de la un edificiu atribuit, pentru nu se ştie ce scop, fecioarelor. Vechiul Hekatompedon era populat de statui feminine, în mod miraculos regăsite în umplutura fortificaţiilor, înlocuite apoi, chiar pe locul în care fuseseră consacrate, de korele Erehteionului. Va fi fost oare influenţa Atenei? Tînăra fecioară, puţin adumbrită în imaginaţia atenienilor de tînărul ei frate, efebul, rămîne însă pe Acropole, de la templul Victoriei pînă la Erehteion, semnul emblematic şi geniul locului. Totuşi, în faţa Partenonului, străvechea incintă a Artemidei Brauronia, atît de dîrză în a se apăra de impietările lui Mnesicles, deţine un loc care, satisfăcînd deopotrivă logica colinei, place fanteziei noastre. Fetiţele erau iniţiate în cultul brauronic, un fel de congregaţie a copiilor Fecioarei, dar în loc de panglici albastre ele primeau numele şi poate şi măşti de ursoaice. Cu toate că trebuie să fim prudenţi în ce priveşte creanga de aur a lui Frazer şi totemismul universal, nu putem să nu recunoaştem aici un oarecare cult străvechi al ursoaicei totem, adus pe Acropole din vreo demă a Mesogeii* şi care şi-a păstrat aspectul vechilor şi foarte simplelor religii ce integrau

* Denumire dată marii depresiuni ce se credea că separase în erele geologice revolute continentele nordice de cele sudice, Mediterana fiind o rămăşiţă a acesteia.

omul comunităţii animalelor. Religiile copilăriei omenirii deveneau, în mod ingenios, religii copilăreşti care, prin poveştile lor cu animale, înveseleau şi emoţionau pe micuţele ateniene. Tot aşa *Fabulele* lui La Fontaine fac pe copiii noştri să reparcurgă, în ritmul muzicalităţii limbii franceze, cele mai vechi urme ale umanităţii primitive. Din incinta Artemidei Brauronia urci către cea a Atenei; trebuia să traversezi astfel de culte simple înainte de a ajunge, graţie marilor mituri elenice, în plenitudinea luminii. O statuie a Artemidei, de Praxitele, încheia în sanctuar cultul început la Brauron în faţa unei figuri bestiale de lemn. Peste tot, un limbaj lucid repeta trecerea de la materie la spirit ce conferă doricului, în formele arhitecturii, *Ideea* acestuia.

Astfel de figuri feminine ce dădeau viaţă Acropolei, atare mulţime vie reflectînd înmiit asupra poporului ei surîsul zeiţei, ascunsa înţelegenţă a acestei coline, aşteptau cu subtilă precizie clipa în care să ne uimească. Cu cîtă înţeleaptă cochetărie şi-au ales ceasul aceste kore ce alcătuiesc în marea sală a Muzeului un atît de straniu harem. Deja peleriniajul clasic le părea auster francezilor, rugăciunea pe Acropole fără rost repetată, iar Atena înţelegenţei lipsită de femei. Am rămas totuşi la prima definiţie a frumosului, dată de sofistul Hipias lui Socrate care-l întrebase: „Frumosul, Socrate, este o femeie frumoasă". O femeie plăcută la vedere, poate că am corecta noi. Dar această înclinare de a feminiza totul ar fi indispus sufletele alese, dacă n-am fi fost felicitaţi la timp de către Nietzsche care socotea cultura franceză dezvoltîndu-se şi înflorind tocmai pe tărîmul rafinamentelor amoroase, aşa cum filosofia lui Socrate şi Platon s-a ivit din satisfacţiile pe care aceştia le aflau în societatea tinerilor frumoşi. Amintire foarte utilă spre a scuza abundenta literatură acumulată în jurul acestui parter

Scanned with OKEN Scanner

de tinere fecioare în culori vii, aceeași literatură de indiscretă excitație sub care Gioconda a sfîrșit prin a dispărea. Fapt este că din pricina acestor kore Acropola trăiește o nouă tinerețe. De unde vin ele? Cine sînt? Arheologii, după ce și-au curățat cîțiva ani ochelarii, au ajuns în fine să vadă limpede, să se pună de acord și să ne dea un răspuns aproape mulțumitor: erau statui votive aduse în dar zeiței, în credința că acesteia i-ar fi plăcut o curte de tinere fete, un Partenon.

Dacă rațiunea trebuie să admită atare explicație, ochii nu se pot abține de la un anumit dubiu. În cărțile de îndoielnică ținută științifică ele sînt numite cu certitudine curtezane, curtezane sacre, greșeala datorîndu-se în întregime costumației și surîsului lor.

Desigur, veșmîntul ionic este instrumentul cel mai artificios de care a profitat cochetăria feminină. Nu pot invoca decît o singură comparație: închipuiți-vă o spaniolă drapată din cap pînă-n picioare în evantaiul ei. Secretul constă în a combina suflecatul, rol deținut de himation, cu colantul oferit de hiton. Himationul coboară pe o singură latură, într-un drapaj alungit; el se îngustează pentru a sublinia și nu pentru a învălui. Hitonul prin el însuși nu este colant: mîna stîngă are însă grijă ca el să adere și să se muleze, punînd în mers, în mod succesiv, accentul pe toate părțile corpului și creînd cu subtilitate un joc mereu nou, aidoma efectului unui evantai asupra feței. Toate aceste femei sînt sfinte Orberose, și nicăieri nu și-ar fi desfășurat mai bine propria grație decît urcînd drumul Acropolei. La unele purtătoare de ofrande distingem totuși efigiile sobre și severe ale unor adevărate preotese.

Cea mai însemnată parte a picantului lor renume se datorează surîsului. Gioconda a reușit să ne facă a crede că orice surîs în artă este enigmatic așa cum orice economist este eminent. Iar enigma în jurul acestui surîs se dublează atunci cînd constatăm prezența lui la începutul și sfîrșitul artei, ca un semn al arhaismului la străvechile statui, ca o supremă finețe pe portretele lui Leonardo. ... Totuși în această sală a korelor, mai bine decît oriunde, misterul surîsului mi se pare a deveni limpede idee.

Cea mai justă opinie emisă despre surîsul arhaic este neîndoielnic aceea care vede în el primul și cel mai firesc efort al sculptorului de a da viață și expresie unei fețe. Trebuie însă remarcat totodată că din punctul de vedere al procedeului tehnic acest surîs este insuficient sieși, că el face în general corp comun cu ținuta statuii și că întovărășește deplasarea către înainte a piciorului.

Dacă mișcarea și surîsul sînt necorelate în cazul cîtorva opere, nu este mai puțin adevărat că ambele corespund aceleiași idei plastice, amîndouă fiind urmărite sau căutate în același timp și pentru aceleași motive: mișcarea figurii și cea a corpului se implică una pe alta și se explică una pe cealaltă. Korele Acropolei iau naștere în momentul în care cele două mișcări au devenit atît de savante, atît de dezinvolte încît sculptorul poate face ulterior abstracție de ele, ignorînd artificialul și clișeul pe care una cît și cealaltă le comportă și atacîndu-și cu și mai multă libertate subiectul. Comandamentele frontonului l-au obligat să situeze mișcarea în interiorul unui grup, concepînd-o ca o relație dramatică între personaje; tocmai din această pricină fragmentul Hekatompedonului pisistratid, reprezentînd-o pe Atena între doi giganți, marchează un progres față de Hercule pe care-l înlocuiește. Pe de altă parte se pare că surîsul mecanic luminează pe jumătate, dar și îngheață în aceeași măsură expresia figurii și modelarea trăsăturilor; sculptorii korelor caută să depășească ei înșiși atare surîs, contracarîndu-l chiar cu ingenuitate prin noul lor zel, ingeniozitate care-i substituie expresia

Scanned with OKEN Scanner

inversă, cea a trăsăturilor destinse, configurînd o ușoară bosumflare. De aici acea kore a lui Eutydikos numită Îmbufnata și uimitorul ei frate, capul de efeb care-i amintea lui Charles Maurras de *Erasm*-ul lui Holbein.

Ne găsim în sala surîsului lipsit de mister, care abandonează vechile prescripții, în sala surîsului iubit, studiat, realizat pentru el însuși; așa cum vor fi în sculptura de mari dimensiuni mișcarea sau drapajul — surîsul se află la acea cotitură cînd sculptura îl afinează excesiv și-l părăsește cu regret. Priviți capul nr. 674 surprins, aidoma unui curs de apă secat ce-și lasă patul de piatră mai lustruit și mai adîncit, exact în momentul în care sculptorul abandonează surîsul inutil: un Luini * mai accentuat și mai provocator, o Herodiadă, trăsături încă și mai mult subliniate la chipurile sale feminine de către sincerul și senzualul Bernardino, atunci cînd nu pictează tablouri pentru biserici și sfinte. Această gură și aceste pleoape au savuroasa carnație și liniile moi ale migdalei proaspete; acești ochi plini de lîncedă umbră sînt după douăzeci și cinci de veacuri obosiți, iar șuvițele coborînde ale părului dau acestui chip de falsă fecioară forma alungită a unui fruct oglindit în rîul lui Tantal.

Cît putem pune pe seama senzualității firești și cît pe rafinamentele de atelier în atare artă ionică și insulară a cărei fermecătoare floare se deschide în Atena pisistratidă? Nu știm, dar trebuie să ne gîndim deseori la Quattrocento-ul florentin. Priviți la Muzeul Acropolei acel basorelief votiv (nr. 581), contemporan cu korele, reprezentînd o mare și lungă Atenă ale cărei linii sînt toate efilate, pliurile veșmintelor agitate nervos, mîneca dreaptă, cu triplul cerc, evazată, degetul

* Bernardino Luini (1490—1532), pictor italian de șevalet și de frescă, folosind tehnica clarobscurului fin nuanțat, în care culorile vibrează în lumină; cel mai celebru artist al Renașterii lombarde.

Scanned with OKEN Scanner

cel mic întins în chip preţios, priviţi mişcarea şoldului, sînii ce ţîşnesc frenetic, buzele şi bărbia spasmodice şi vă veţi gîndi repede şi obsesiv la Botticelli. Dar să nu deducem de aici prea subtile constatări despre sufletul artistului. Există în toate acestea o preţiozitate a meşteşugului ce stă bine unei arte în epoca ei de căutare şi invenţiune, preţiozitate analoagă celei a corpurilor alungite, a volutelor, drapajelor în pliuri frînte şi agitate ale sculpturii romane. Umbra Ergánei se întinde cu bunăvoinţă şi se lasă recunoscută pe această faţetă a artei ateniene: o sculptură vie, arzătoare, în care imaginaţia este incitată a concepe, unde răbdarea în execuţie se-ntrece pe sine, este vînă şi voinţă, este însăşi *Primăvara* lui Botticelli, firavă şi pasionată, încă firavă ca meşteşug, dar strașnic pasionată de muncă şi acţiune.

Datorită geniului Acropolei, prădăciunile persane s-au transformat în chiar gloria ei fiindcă ele ne-au îngăduit să-i dezvelim şi să-i cunoaştem vechiul chip. Aceste preţioase sculpturi, capiteluri şi tamburi răzleţiţi ale vechilor Partenoane, aşază încercarea la temelia operei şi pe Ergáne sub semnul lui Partenos. Ruina frontoanelor e compensată de neaşteptatul dar al pămîntului încă purtător de roade, iar săpăturile au redat templului întreaga sa înălţime, dezgolind sub el rădăcinile vizibile şi etajînd, aidoma treptelor sale, nivelurile duratei pe care o implică.

În colţul retras, orientat spre sud, al Propileelor mnesicleene există un fel de puţ în care puteţi coborî fără efort şi unde vă aşteaptă aproape pe toată durata unei zile o proaspătă umbră; rareori vreo vizită vă va tulbura acolo pacea. Abia dacă de pe înălţimea zidului ochiul trecătorului aruncă o privire. Într-adevăr, în strălucitoarea Acropole a lui Pericle, unde zilnic se coc însoritele marmure, se deschide aici un puţ de tăcere, de tihnă şi de trecut, de acel trecut pe care

1109

Scanned with OKEN Scanner

atenienii, după războaiele persane, l-au îngropat peste tot în anatemă sau uitare.

Arheologii au identificat aici Propileele lui Pisistrate. Piatra acestui fragment scos la lumină e acoperită de marmură bine lustruită, așezată pe o substrucție tot de marmură, al cărei apareiaj este în bosaje: o construcție robustă și sănătoasă, din materiale alese și care trebuie să fi fost arătoasă. La intrarea acestor Propilee se află o exedră unde s-au refolosit metopele peristilului vechiului Hekatompedon. Exedra care zace acum într-un șanț din colțul Acropolei fusese o bancă deasupra păcii și peisajului amplu; pe ea se așezau bătrînii îmbrăcați după moda ioniană, cu greieri de aur în păr, iar înțeleptul Pisistrate venea și el seara acolo, sprijinit pe umerii fiilor săi în floare, să privească peste cîmpia attică, supravegheată și pacificată de perspicacea lui tiranie, cum ziua cea scăldată în aur scade văzînd cu ochii ca un lan copt sub tăișurile secerătorilor. Precum din Italia către un Medici, se înălța din Asia și din insule întreaga frumusețe a Ioniei spre a pune pe fruntea stăpînului Atenei, pe Acropola pe care-o împărțea cu zeii, o cunună de inteligență și poezie. Anacreon* cînta pe Batylos, iar Simonide** pe Koroibos, lira lui Lasos*** modula noi acorduri, iar într-o primă încercare de cultură de tip alexandrin spiritul ordonator se exersa în gospodărirea și inventarierea unui trecut bogat: Onomacritos****

---

* Anacreon din Teos (sec. VI—V î.e.n.), poet liric ionian, mort la Atena; a cîntat plăcerile vieții, dragostea, detestînd războiul.

** Simonide din Ceos (sec. VI—V î.e.n.), cunoscut prin lirica sa deopotrivă monodică și corală; rival al lui Pindar.

*** Lasos (sec. VI—V î.e.n.), poet din anturajul Pisistratizilor, vestit prin inovațiile sale metrice, maestru al corurilor ditirambice și al acompaniamentului muzical al recitării.

**** Onomacritos (sec. VII—VI î.e.n.), literat și om de știință lucrînd pentru Pisistratizi; a colaborat la alcătuirea uneia din primele ediții ale *Iliadei*.

Scanned with OKEN Scanner

avea să alcătuiască un *corpus* al învățămintelor orfice, iar o comisie urma să se ocupe de poemele homerice, sustrăgîndu-le astfel fanteziei rapsozilor. Editînd *Iliada* și *Odiseea*, însemna că ele participau la acea durabilă sculptare pe care învățămintele Ioniei și geniul plastic al Atenei o făcuseră să crească mult în noul Hekatompedon. Așa cum tatăl său luase inițiativa transcrierii pentru prima oară a vechilor poeme, inventivul și blîndul Hiparh a avut fermecătoarea idee de a consemna pe chiar cuprinsul acestei întinderi rurale preceptele înțelepților, punînd să se graveze pe Hermeșii drumurilor, în țarinile ateniene, cîteva versuri cu învățături morale, grîu încă verde al viitoarei recolte socratice. De pe această exedră, serile așterneau sub ochi o ordine luminoasă și robustă, iar Pisistratizii puteau întrezări, cu oarecare îndreptățire, răsucindu-se în broască spre a le promite o lungă odihnă, acea cheie de aur care încuie cu clinchet de fericire una din porțile hazardului.

Viitorul nostru nu stă însă în lăstărișul acesta de mirt; el așteaptă, ascuns împreună cu pumnalul lui Harmodios, sub crengile tăiate. Critios și Nesiotes îi vor sculpta ca pe niște eroi, asemenea sufletului Atenei ce va încarna în ei armătura sa de energie; artei aflate în plin avînt, violența brutală a tiranoctonilor îi deschide, peste cadavrul lui Hiparh, căile unui destin curat și puternic. Cînd, după Plateea, atenienii aruncă în fortificații rămășițele Acropolei pisistratide, ei pregătesc o necesară curățire a terenului. Aș vrea ca tradiționaliștii intransigenți să cugete la spusa lui Villars* cu ocazia bătăliei de la

---

* Claude-Louis-Hector, duce de Villars (1653—1734), mareșal al Franței și membru al Academiei; a cîștigat bătălia de la Denain (1712) contra prințului Eugen de Savoia, consolidînd instaurarea Burbonilor pe tronul Spaniei.

Scanned with OKEN Scanner

Denain: „Materialul nostru de umplutură vor fi trupurile primilor noștri soldați ce se vor prăbuși în șanț". Peste snopii aceștia strălucitori, peste spărturile molatecelor kore, peste acest puț plin, unde știința noastră sapă iar și coboară din nou, a trecut în pas de asalt spre arta Partenonului geniul Atenei, ca un maratonic hoplit.

Acum, pe treptele vechilor Propilee, în umbra cea umedă unde se înghesuie doar urzicile și limba cerbului, gîndul nostru, aidoma unei pioase Antigone născute doar spre a împărtăși dragostea, realizează ceea ce a sacrificat necesara nedreptate a Atenei. Iată, la o lungime de braț, în ierburile înalte, baza unui trepied cu întreita urmă a metalului; miresmele religioase de altădată pot încînta iarăși nările și în scorbura vremurilor revolute poate avea loc sfatul domol și van al posibilităților care, nepurtînd în mînă obolul, au fost părăsite pe țărmul întunecos.

Descoperirea vechii Acropole conferă celeilalte, cu limpezime și noblețe, nu un piedestal semeț, ci fireștile-i rădăcini. Fiecare din pietrele ei, fiecare idee cuprinsă ori sculptată a devenit, lustruită de timp sau de inteligență, o treaptă sau un semn al adevăratei Acropole pe care o vestește. Străvechea noastră Acropole este una din acele conversații libere, unul din acele suple preludii prin care dialogul platonic se deschide către agila și definitiva construcție a dialecticii.

Scanned with OKEN Scanner

VI

În faptul serii

Seara, Acropola își leapădă haina cea grea a materiei. Pe pămînt nu se mai sprijină decît cu platoul liniștii noastre. Pe al ei altar și în ochii noștri fiecare chip al orizontului regăsește una din fețele tăcerii și dă fuga să i se contopească.

Iată că sub lumina piezișă verdeața cea proaspătă se catifelează. Stinsă, zdrobită în soarele de adineaori, ea se eliberează acum și se deschide, iar lanurile de orz, ca și cum s-ar dilata de apropierea rourei, ca și cum doar ele ar urca pe cursul fluid al ceasului de seară, devin dense, bogate și asemenea unor spume încoace împinse. Toate liniile, renăscute roze ale Ierihonului, își recapătă amploarea și înfloresc; în vreme ce lumina descrește, ele se înclină către coșul de fructe format la mijloc de marmurile aurite și coapte ale Acropolei. Pe orizontul de foc roz se încrustează cizelurile albastre ale munților, fine ca firele de păr, iar ceva mai sus, cornul lunei neîngreunat încă de aur prinde între colțuri un diamant lucid, receptacul de acvamarină.

N-a fost seară aici în care să n-aud cîntecul clar și magnific al Pentelicului. Așa cum focuri se aprind spre a-și răspunde, carierele lui de marmură reflectă zăpezile munților ce, dincolo de Corint, se etajează deasupra Pelo-

Scanned with OKEN Scanner

ponesului. Seara acoperă breşele lor cu maldăre de liliac. Iată pîntecele matern din care a ieşit Partenonul, de unde a venit marmura pentru Propilee. Atît de paşnic, de fericit, învăluit de liniile cele mai blînde şi de tot ceea ce ghicim că poate da primăvara înflorită, nu-i oare Pentelicul acea mamă care, după evanghelia sfîntului Ioan, uită orice suferinţă şi sfîşiere în faţa bucuriei de a fi adus pe lume un om?

Un om căruia-i supravieţuiesc aici „privirile curajoase şi triste". Observaţi, de pe colina Muzelor, cum faţada apuseană a Partenonului devine numai substanţă dulce de ulei neînceput şi de fildeş vechi. Explozia de la mijloc pare a se retrage adînc sub arhitrava, rămasă aurită pe partea răsăriteană, şi a se vîntura ca o cenuşă albastră, iar jocul de lumini, către sfîrşitul său, va reda, veţi spune, carierelor de marmură, acum violacee, Partenonul decolorat ca un tînăr mort reîntors, în Kerameikos, pămîntului natal. Nu! Este seara încă veghindă care colaborează cu intenţia lui Ictinos, lărgind-o imens: templul creşte aidoma orizontului circular; de la faţada de aur apropiată pînă la îndepărtata faţadă vaporoasă, ca fumul de tămîie, are loc o dilatare irepresibilă a proporţiilor juste, a arhitecturii şi spaţiului, a razelor şi umbrei, a gîndului şi visului. Sub penumbra ce-l atinge, Partenonul devine Inteligenţă în actul deschiderii, al purificării, pregătindu-se calm să cîntărească prin calcul, să cuprindă ca pe nişte idei şi să încorporeze propriei linişti pulberea fluidă a stelelor, a cerului gata să se reverse.

Cît priveşte Himetul, destinul i-a fost hărăzit de un poet. Toţi ceilalţi munţi de pe linia orizontului attic sînt ca nişte valuri de culoare închisă şi datorită lor ne pare Atena încununată cu violete. Mai apropiat, Himetul etalează toată ziua, de dimineaţa pînă seara, doar un gri mort, stins, de cenuşă: alungit şi

masiv, pare un crocodil eșuat, un saurian descompus la Pikermi*; privindu-l, ne răzuim parcă văzul de asperitățile pieii lui pietroase. Așteptați...! Sub lumina ce se stinge va veni și ceasul său și totul va amuți. Pentelicul își estompează albăstruiul, îl soarbe în el, îl face deja noptatec, lăsînd să plutească afară doar eșarfa carierelor sale. Parnesul și Aigaleos așternu un pat de odihnă din liniile lor de calm; Licabetul își încruntă ca o sprînceană masivitatea-i lipsită de culoare; Acropola, ieșită din baia ei de aur, se destinde și rămîne atentă, lîră mută cedînd altui cîntec spațiul. Atunci Himetul, ca privighetoarea al cărei glas se-nalță în tăcere, își aprinde un foc roz de bălării și nimic altceva nu mai domină largul orizont decît această dungă de crîng în flăcări: un roz vechi și de preț pe care-l bănuiești comprimat și distilat în aurul compact al zilei, aidoma mierii în stup și apei proaspete în stîncă. Apare doar pentru o clipă, făcînd să țîșnească pe pămînt o explozie de poezie; apoi crepusculul, punînd succesiv mîna pe rădăcinile, tulpina și caliciul său, îl culege încetul cu încetul, regretînd parcă, fiindcă acesta înălțase în fața Atenei chipul ceasului unic, al miracolului grec.

Oferindu-și ochilor noștri frumusețea, crepusculul ne pune aproape în același timp pe buze propria-i respirație; sosește o briză care a curs pe miere, ca și cum ar fi fost chemată de focul apusului. De pe Himetul roz către asfințitul roz de pe mare, ea traversează Acropola ale cărei ape, ascunse sub pămînt, sînt sărate și grele; o traversează dinspre Muzeu către Propilee luînd drumul Căii Sacre drept patul celui mai cristalin rîu. Seara, parfumu-i te pătrunde așa cum ziua te bucură răcoarea ei. Alunecă pe marmurele

* La vremea respectivă, localitate rurală în Attica, pe drumul Atena-Maraton, la 20 km de Atena; acum, o suburbie a capitalei Greciei.

goale și, scăldînd chipurile, dă omului mana inteligenței precum roua attică hrănea odinioară greierii.

Ca soarele scurs în marmura cristalizată a Partenonului, trandafirii serii au imprimat calcarului Acropolei și al colinelor învecinate culoarea lor, petală cu petală. El conține, sub privire și sub pași, nuanțele cele mai delicate, fixînd pe pămînt, în același chip în care-și împlinesc rolul colțurile frontonului marelui templu unde este reprezentată nașterea Atenei, ivirea și stingerea zilei. Chiar pe acest pămînt plutește un sărut de lumină și buze. Ca nimic din Acropole să nu-i scape privirii, trebuie văzută de pe colina Muzelor, desfășurată ca un templu în amploarea lui laterală. În vreme ce marmurile viețuiesc în aur, calcarul își îngroașă maldărele de flori frămîntate, cenușa-i întărită de mărăcinis și roze spumoase în care cîteodată un fruct tropical își arată felia sa tăiată subțire. Peste aceste impalpabile tente, umbrele își lungesc puternicele lor hașuri de un albastru dens, întunecat. Apoi, conform obișnuitei schimbări, ca la sărbătoarea cumineca turii cînd trec copii după copii și coșuri după coșuri, brațele de roze devin grămezi de liliac pînă ce totul se domolește într-o palidă floare de cimbru, deschisă albinelor nopții.

Volutele de calcar roz și apoi liliachiu cresc enorm pe laturile Acropolei. Valuri ale unei mări crepusculare, ele duc bordajul zidurilor, săltînd galera aurită a ruinelor. Citadela ateniană este surprinsă în faptul pornirii ei către apus; cu puternica-i arcuire, sub greutatea Propileelor de la proră, o vedeți cum se avîntă înainte, lăsînd în stînga, pe întreaga-i lungime, ca o vîslă abandonată, porticele lui Herodes și Eumene. Atenienii n-au avut și ei odinioară aceeași viziune, de pe aceeași colină; n-au crezut și ei, așa cum

Scanned with OKEN Scanner

ochii te fac să crezi, că citadela Atenei se desprindea odată cu zorii, că aluneca spre mările Apusului prin valea de proaspătă verdeață, ca o triremă atenianã? Pe puntea-i de comandă ea purta, spre a conduce mulțimea neștirbită a zeilor, imaginea vigilentă și sus înălțată a fecioarei Promahos. Mă gîndesc la corabia de la Paris, la insula Cité de pe Sena. O nerăbdare a mișcării; pentru Egipt, Occidentul semnifica tărîmul morții; noi îl știm ca formă a vieții și o și vedem pe zeița care apleacă înspre el vîrful lăncii sale, prorele voioase săltînde.

Tufele de asfodel, cu aceeași tentă ca a calcarului omogenizat, par a fi de el exalate drept ușor mișcătoarea-i gîndire. Spiritele istoriei umplu ceasul și foșnesc foarte aproape de noi. Seara ce cheamă omul la vatra sa te călăuzește aici către inima pămîntului viu. Volutele de piatră rozã ne poartă pe cărările Acropolei, cînd agreste, cînd striate spre a împiedica lunecarea, cînd tăiate în mari baze de statui ori în jgheaburi de stele. Ele ne conduc, învălurite ca niște spinări de berbeci, printre blocuri de marmură, casetoane de plafoane sfărîmate, tamburi, capiteluri, piedestale cu inscripții și lespezi bizantine. Pășim în albia secată a unui torent unde, ca și omul, apa calcaroasă a construit, iar cea curgătoare a erodat și tăiat în tronsoane monumentele colinei. Dar ambele eforturi alternînde, cel edificator al pietrei și cel ce o preface în spărturi, se unesc întru ideea unei sculpturi căreia în astă seară peisajul și inteligența îi adaugă îngemănatul lor suflu.

Sculptură de o formă umană, care acceptă moartea și se dedică în întregime frumuseții proprii. Dincolo de cîmpia largă, liniile munților coboară lin către mare, aidoma grupurilor descrescînde ale unui fronton, și gîndul mă duce la cele trei Parce ale Partenonului. Oare sculptorul care le-a lucrat n-a transpus

Scanned with OKEN Scanner

în ele epura însăși a ritmului acestui orizont, reflectată într-o aeriană oglindă de lumină? Cercul acesta de pante înmiresmate alcătuia poate un frumos cor de amintiri pentru acel frate atenian, închipuit de mine, și căruia, de pe colina sacră, îi plăcea să regăsească, în seara vieții, sub liniile albastre, ca într-o memorie vizibilă, ceasurile cele mai limpezi ale tinereștii lui dimineți.

Oare n-avusese el drept cazarmă chiar coastele Parnesului și Pentelicului, unde efebii între optsprezece și douăzeci de ani — gardă mobilă a Atenei — își făceau ucenicia lor de războinici? Ele păstrau toate imaginile tinereții sale, cele de vînătoare și bătălie, de prietenie și dragoste; le păstrau cum se ține apa rece sub crengi și frunze. Ultimelor lui ceasuri le dădeau inflexiunea tinerei Parce culcate. Nu-i oare el cel ce apare din peisajul crepuscular, aidoma spiritului singurătății, spre a ne dezvălui fața atenianâ a morții?

În Kerameikos și pe Calea Sacră văd înflorind mulțimea stelelor funerare. Spusa lui Bossuet îți vine pe buze: „Doamna a fost blîndă cu moartea așa cum fusese cu toată lumea". Basoreliefurile din Muzeu se ridică deasupra morții precum, pe cîmpurile presărate cu brînduțe de toamnă, aburii acestui anotimp.

De la Cicero știm că o lege atenianâ interzicea pentru construcția unui mormînt folosirea a mai mult de zece lucrători timp de trei zile. Fără să luăm lucrurile în sensul lor strict, atare prevederi se potriveau perfect cu obiceiurile attice. Pe de altă parte era o rușine pentru cetate și rude să-l lase pe cetățean fără mormînt: ne reamintim de procesul

Scanned with OKEN Scanner

celor zece generali*. Mortului i se dădea astfel ceea ce i se cuvenea; să ceară mai mult ar fi fost din parte-i o lipsă de gust. Un mormînt monumental, ca cele ale despoţilor Asiei şi Egiptului, trecea în ochii grecului drept o ofensă adusă zeilor şi oamenilor. În cele ale propriei lor istorii — construcţiile de la Orhomene şi Micene — se încăpăţînau să vadă doar tezaure. Singurul care exista la Atena, înaintea epocii romane, era, cred, cel ridicat de Harpalos, necredinciosul vistiernic al lui Alexandru cel Mare, amantei sale, curtezana Pytiodice: lux de bancher şi mormînt de curtezană!

Ca morţii să-i fie ţărîna uşoară, stela nu trebuia oare ea însăşi să-i fie uşoară ţărînii? Această discreţie transpare nu numai în puţinătatea marmurii ce grevează o umbră, ci şi în figurile prin care marmura o evocă. Ele stilizează viaţa, fără a-i sublinia trăsăturile. Zeller explică enigmatica frază a lui Anaximandru: „Individualitatea este o greşeală pe care o plătim cu moartea". Prin aceste stele moartea îşi confirmă adevărata-i natură ce nu păstrează nimic din ceea ce a fost individul. Defunctul se dezbară de specific în chipul în care un peisaj se idealizează. El îşi ocupă locul într-un şir. Abia numele i-a rămas într-un colţ; el nu mai e decît acea

* Bătălia navală de la insulele Arginuse (406 î.e.n), lîngă Lesbos, în apropierea coastei asiatice, a fost ultima victorie a Atenei împotriva Spartei în războiul peloponesiac. O victorie greu plătită, căci pe lîngă numeroşii căzuţi la datorie, atenienii, orbiţi de mînie şi durere, i-au judecat şi condamnat la moarte pe cei zece strategi care cîştigaseră lupta, pentru motivul că nu salvaseră vieţile ostaşilor înecaţi datorită scufundării unor vase de către flota duşmană; printre cei zece se afla şi un fiu al lui Pericle. Uciderea strategilor şi omorîrea lui Socrate (399 î.e.n.) sînt cele mai elocvente simptome de slăbiciune morală ale unei mari puteri prăbuşite din pricina lipsei de înţelepciune a cîrmuitorilor ei; regretul tardiv al atenienilor faţă de atare pripite pseudomăsuri radicale confirmă o dată mai mult orbirea ruşinoasă şi fatală.

Scanned with OKEN Scanner

formă generală în care l-a surprins clipa din urmă: mamă, soție, efeb, războinic, copil. Din trecerea sa pe pămînt rămîne doar faptul că forma s-a afirmat: „Trecătorule, mergi și spune Spartei că am murit aici, supunîndu-ne legilor ei". Este epitaful celor Trei Sute căzuți la Termopile. O stelă ateniană afirmă tăcută că defunctul a vieţuit împlinind o lege; efigia lui nu exprima decît împlinirea acelei legi. Scene obișnuite de viață, epurate: rude care-și strîng mîna, despărțire tristă, dar fără lacrimi și, deasupra morții care este eterna obișnuință, chipuri ale obișnuitului însuși; bărbatul cu cîinele său, femeia cu caseta de bijuterii pe care i-o întinde o slujnică, copilul cu o pasăre în colivie. Ne aflăm în tăcuta cetate unde deosebirile destinelor se topesc, unde învîrtirea fusului scoate din felurite caere pufoase de lînă un singur fir fără de sfîrșit.

Binefacerea morții este de a da sens inteligibil unei existențe, limpezime de concept, frumusețe de statuie. În Kerameikos și în Muzeu se află însuși miezul gîndirii ateniene. Fiecare stelă face din om ceea ce Ideea platoniciană face din lucruri, îl definește dincolo de devenire, îl cristalizează în irevocabil. Tocmai pentru a epura întru acest ritm persoana lui Socrate, demonul său i se arăta în somn, pe cînd se afla în închisoare, sfătuindu-l cu insistență: „Socrate, consacră-te muzicii". S-a apucat să transpună în versuri fabulele lui Esop, gîndind că urmează îndemnul acelei voci. Dar demonul vedea dincolo de Socrate, iar povața lui nu era decît presentimentul liniilor ce urmau să alcătuiască stela funerară a filosofului, din clipa în care Platon avea să-l redea oamenilor ca pe o muzică nemuritoare venind dinspre Kerameikos-ul omenescului, unde *Faidon* urma să așeze mormîntul înțeleptului murind, ca pe cea mai aleasă floare a Ideii și inteligenței platoniciene. Astfel moartea pare frumoasă

Scanned with OKEN Scanner

prin ordinea și necesitatea de la care se revendică. Aceleiași puteri raționale și drepte îi aparțin deopotrivă gestul cu care tînăra Parcă retează firul unei vieți și ultima lovitură de daltă a sculptorului ce termină o statuie. Cînd Cresus îi cere lui Solon să rostească numele omului celui mai fericit pe care l-a cunoscut, Solon nu vrea să-și amintească decît de morți. „Nimeni, răspunse acesta, nu poate fi socotit fericit înainte de a i se cunoaște sfîrșitul". Primatul inteligenței, al conceptului limpede, ordonat, definitiv este pentru grec atît de important încît pare aproape sigur că moartea, punînd capăt fericirii, devine una cu aceasta, parte constitutivă și cea mai aleasă a ei, viața neatingînd frumusețea perfectă decît odată terminată, iar pentru așa ceva ea are nevoie, spre a fi finisată în sensul unei adevărate opere de artă, de o gîndire care, din afară, după ce s-a încheiat, să o cîntărească, s-o formuleze, s-o reducă toată la o singură idee.

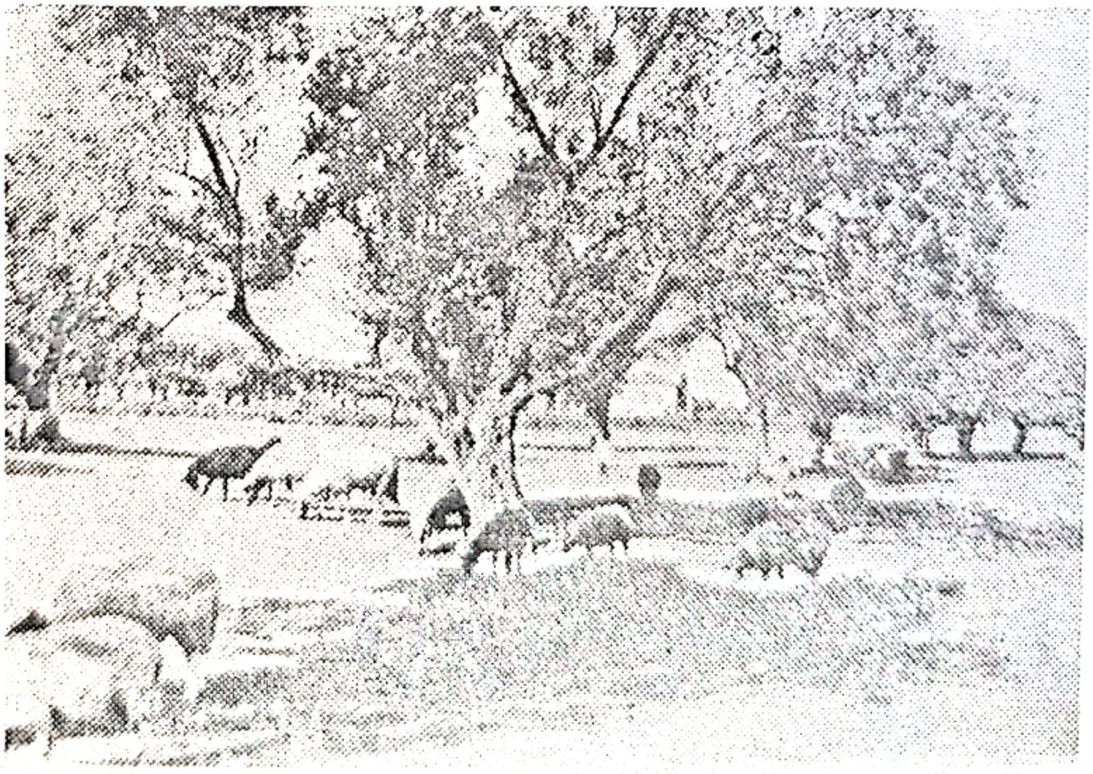
Privită în faptul serii de pe colina Muzelor, Acropola se conformează imaginii ateniene despre moarte. Ea își regăsește echilibrul în noi. Iat-o, ca pe Socrate, lipsită de viață; despre ea nu visăm mai mult decît o stelă funerară, un *Faidon*, care o idealizează și o transpune în eternitate. Coloane sparte, pietre împrăștiate, un templu despicat — privirea le culege ca atare din ceea ce seara îi oferă, așa cum Hegeso din Kerameikos ia cu mîna ei podoabele pe care i le întinde fragileda copilă. Ceas de pace... ultima zi a unei existențe măsurate. Ce altceva mai mult poți cunoaște și reține pe pămînt? Ce altceva decît forme simple care repetate în timp se estompează, se alterează hărțuite de emoții, dar, reduse acum la suprema lor luciditate, apar nude: un sunet pur, un cristal clar, față răsturnată de femeie, diafan surîs de copil, tovarăș spre terasa unde ideile corecte se ordonează, seri pe cîmpie sau pe mare și

Scanned with OKEN Scanner

poeții revelați singurătății... Toate acestea revin, tocite, după clipa perfecțiunii ; lipsite de rost pentru sufletul care a perceput floarea, ele îi rămîn la îndemînă ; roata olarului continuă să se învîrte, în virtutea inerției, și după ce amfora cu frumosu-i contur stă încă pe ea, gata pentru un mormînt.

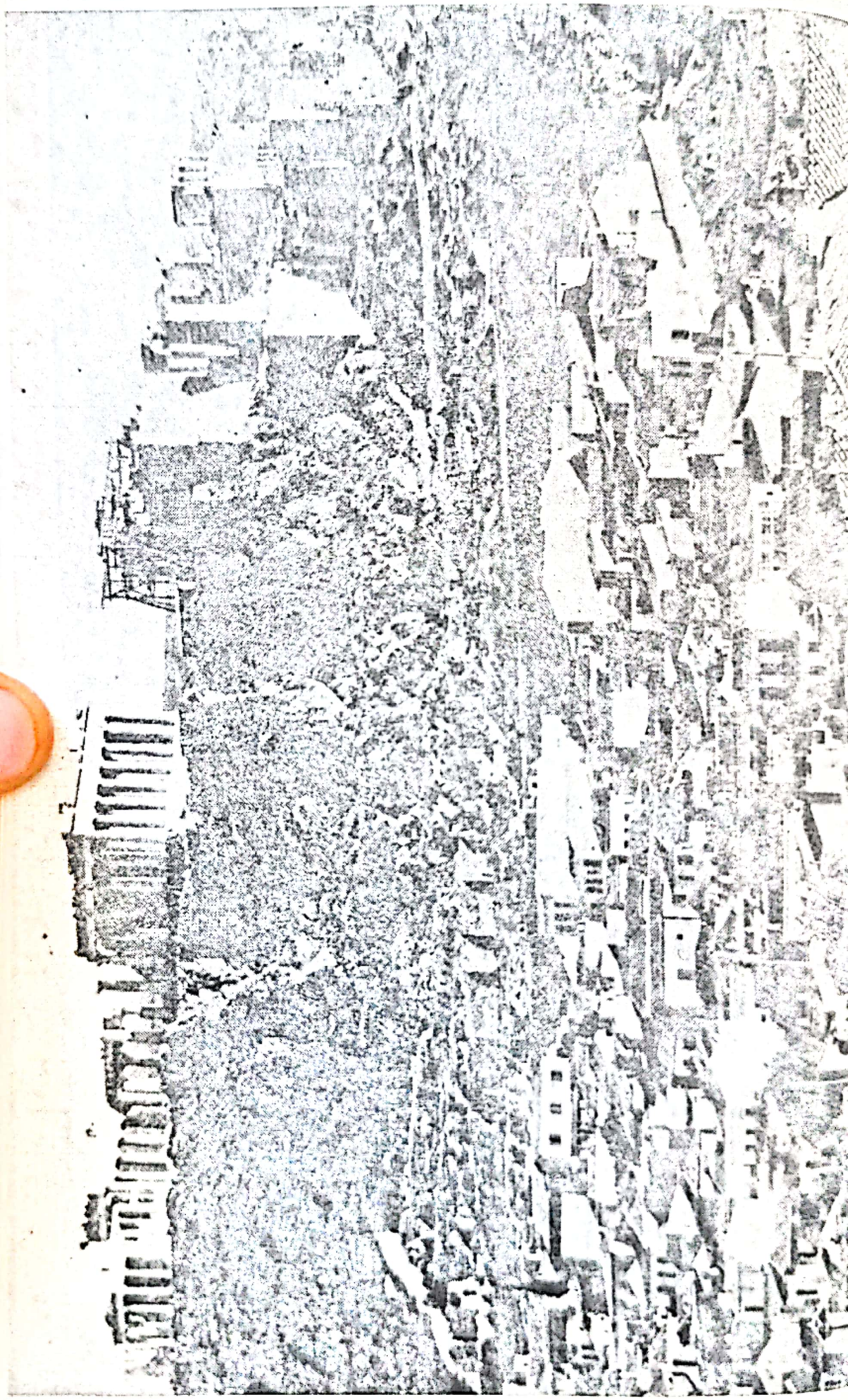
Colină a Muzelor, colină a poetului Musaios care a murit acolo devorat de propriul lui cîntec. În seara aceasta Acropola trece prin fața noastră precum Elena prin fața bătrînilor sporovăind ca un armonios cor de greieri deasupra Porții scheiene. „Drept este ca troienii și aheii nenorociri fără număr să-ndure pentru atare femeie". Ochii moșnegilor, liniștea serii, geniul ruinelor și al morții ne ademenesc. Unde-i oare virilitatea nopții, unde-s zorile ce fac din Acropole o Elenă care roșește pe pragul tărîmului nupțial ?

1. Triptolem între Marile Zeițe. Basorelief de la Eleusis, Muzeul Național din Atena



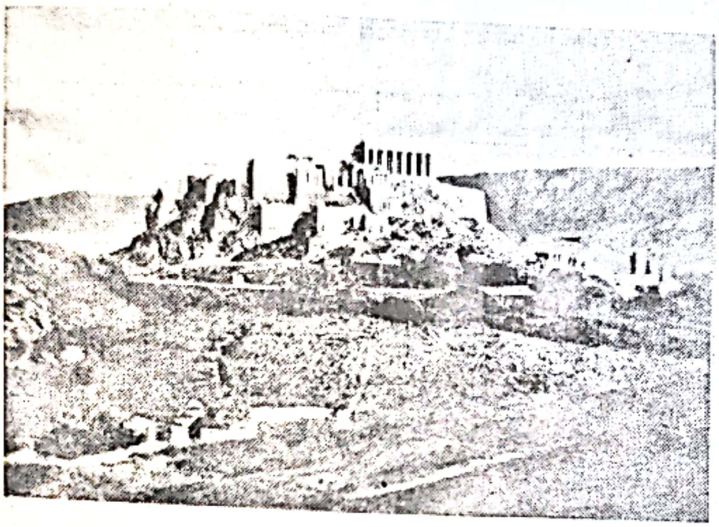
2. Măslini din Atena

Scanned with OKEN Scanner



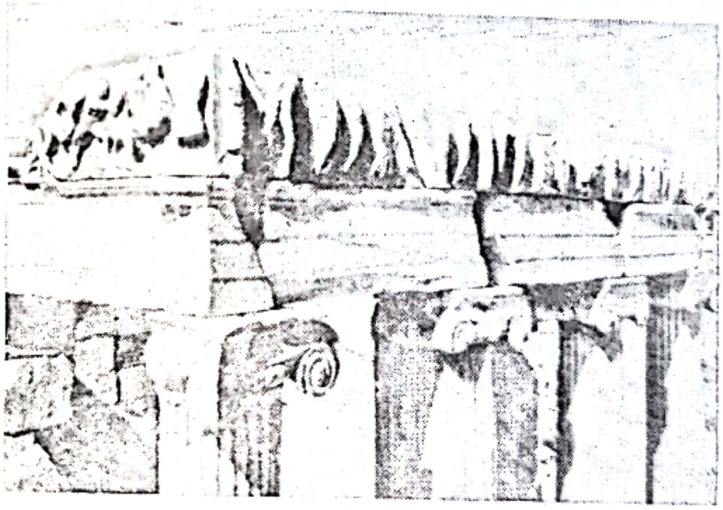
3. Propileele (fațada nordică), Partenonul și Erehteionul

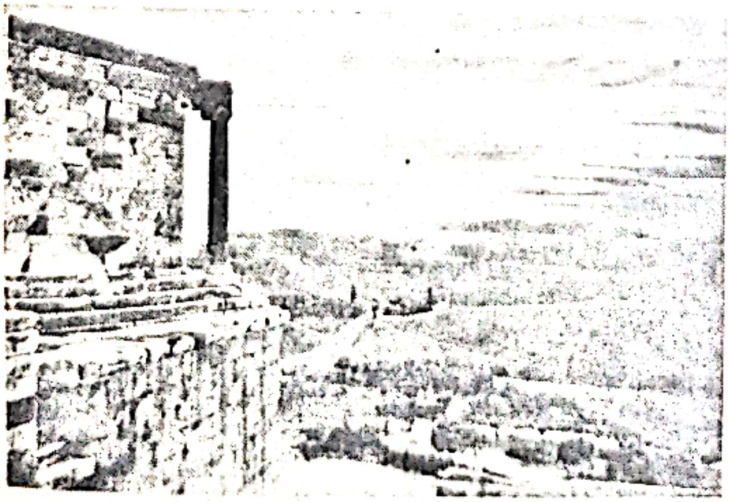
Scanned with OKEN Scanner



4. Propileele și Partenonul

5. Friză *in situ* a templului Victoriei aptere





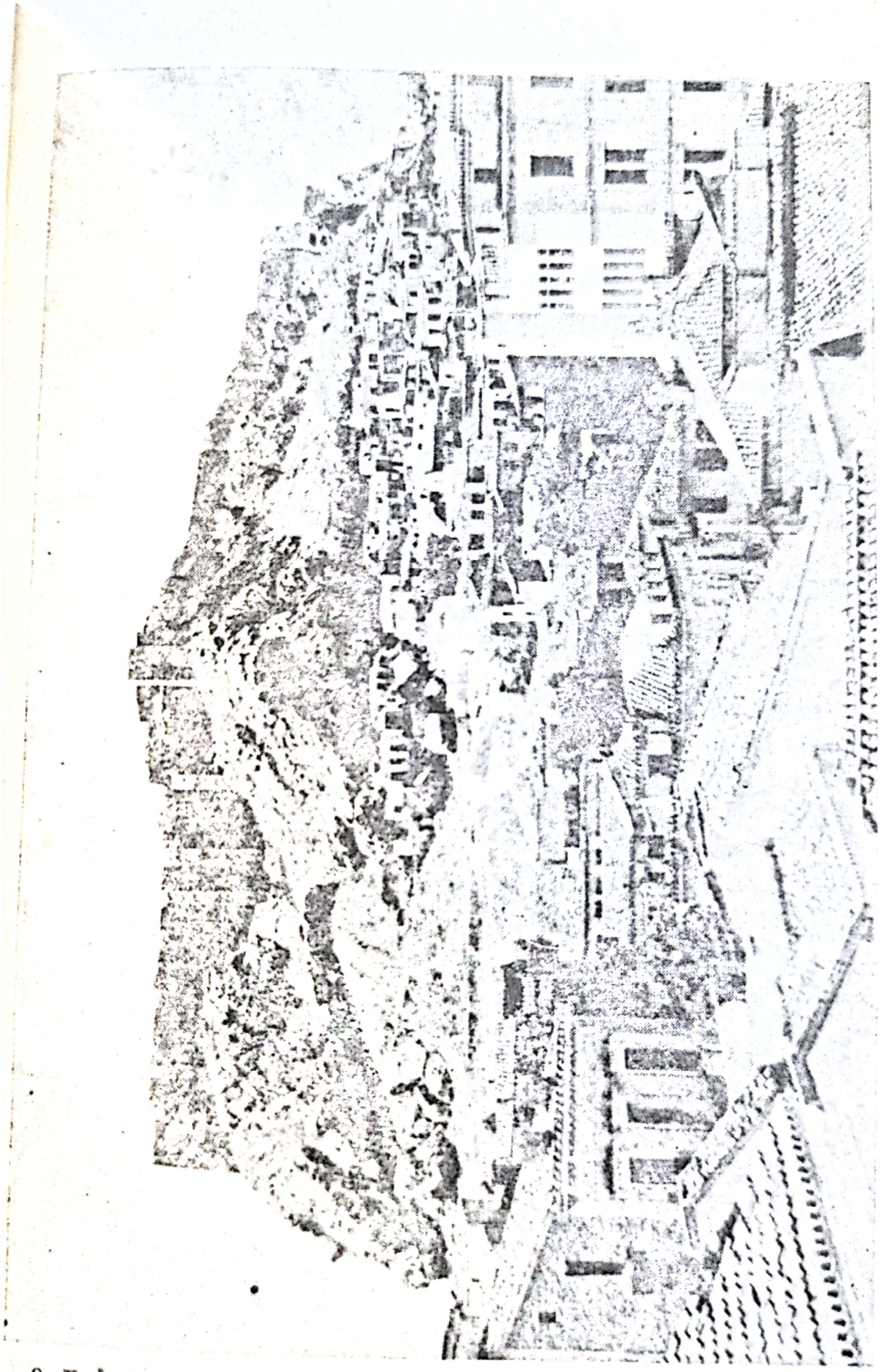
6. Esplanada victoriilor

Scanned with OKEN Scanner

7. Victoria încheindu-și sandala, Muzeul Acropolei

8. Victorie cu taur, Muzeul Acropolei

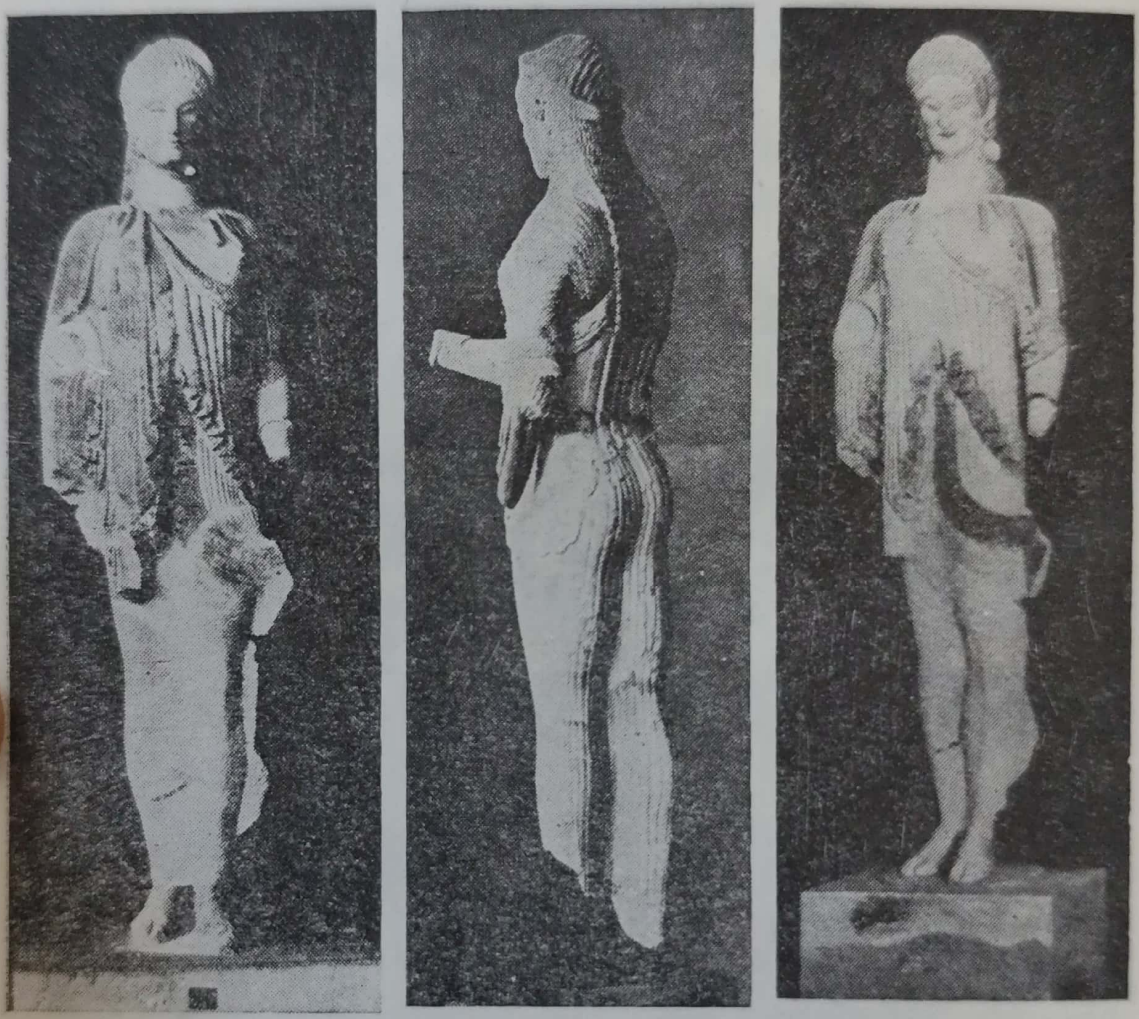
Scanned with OKEN Scanner



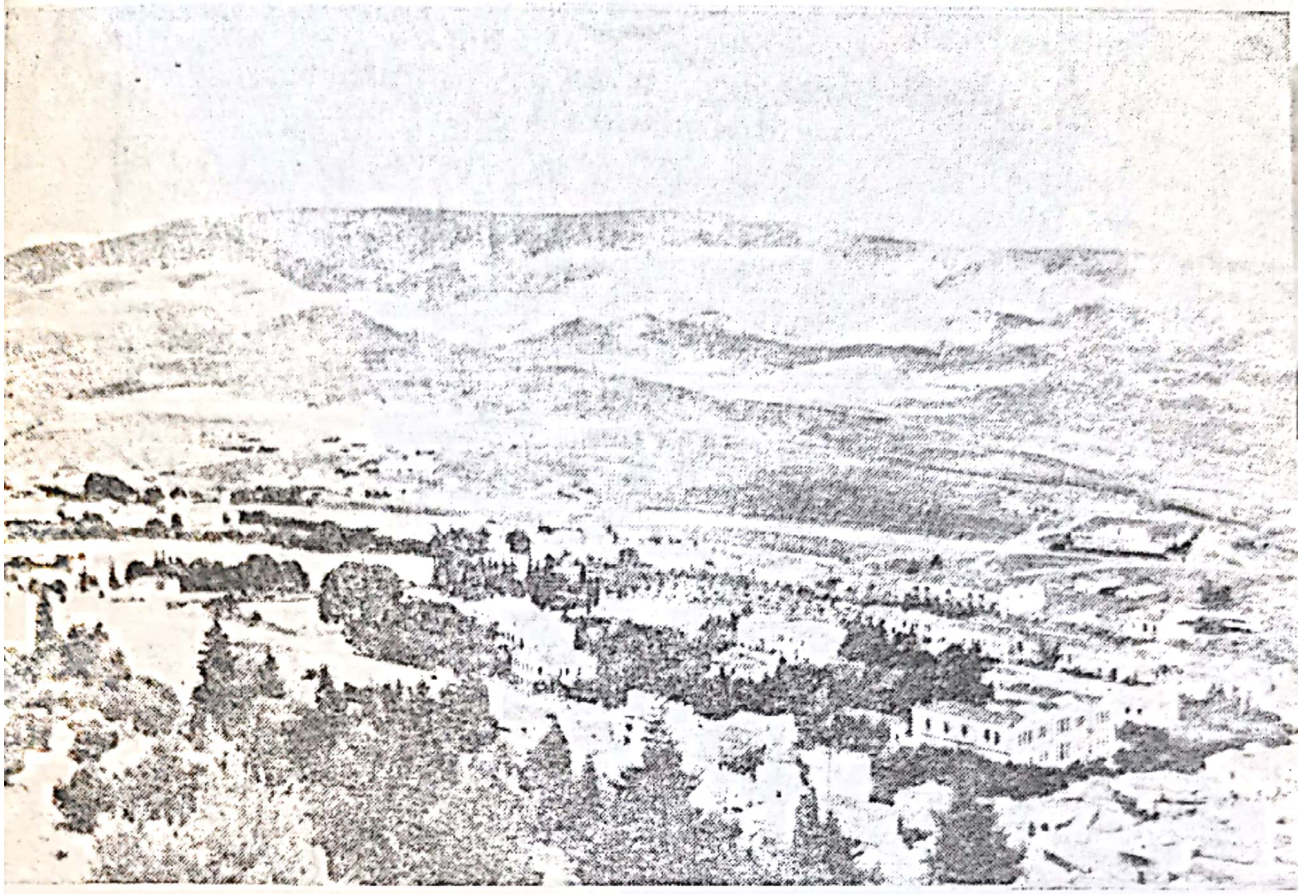
9. Fortificațiile Acropolei

Scanned with OKEN Scanner

10—12. Una din kore, Muzeul Acropolei



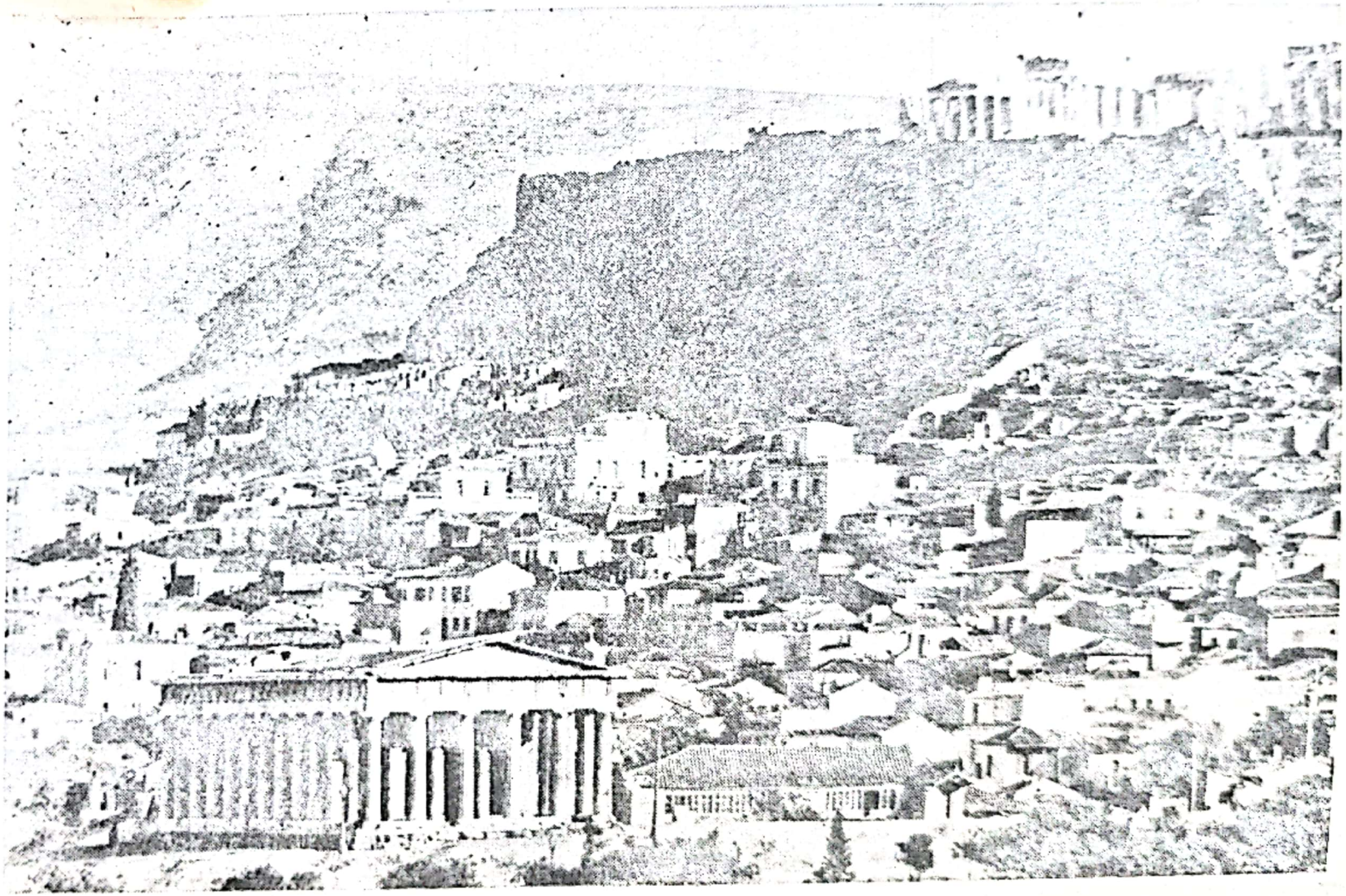
Scanned with OKEN Scanner



14. Stelă funerară attică, Muzeul Acropolei

Scanned with OKEN Scanner

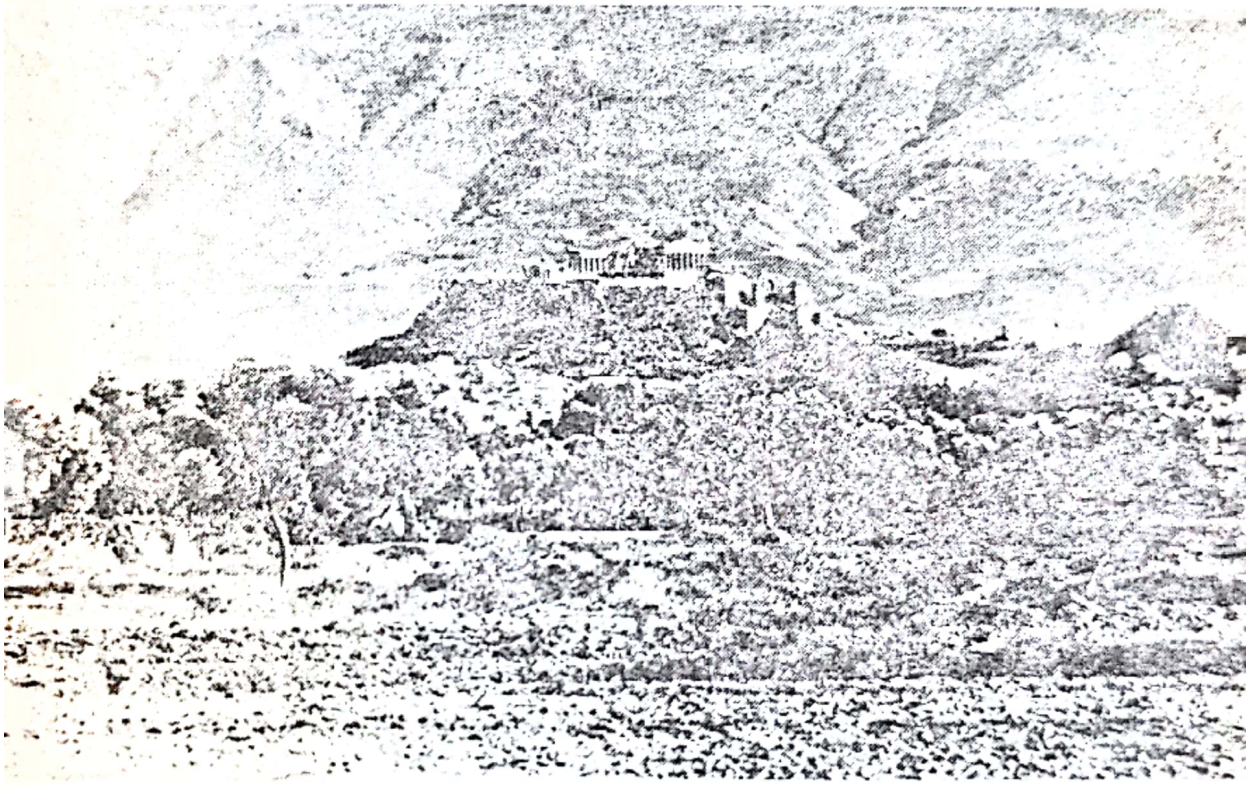
15. Templul lui Teseu
Acropole și Himetul

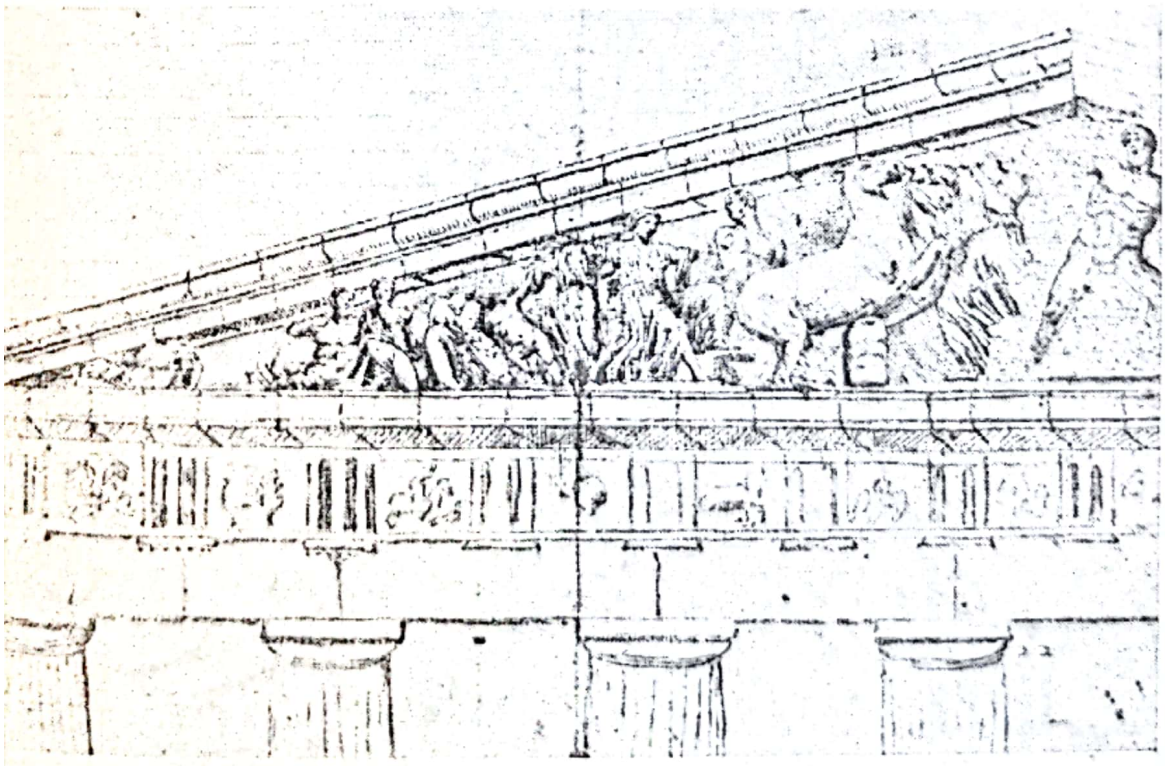


Scanned with OKEN Scanner

16. Cîmpia Acropolei, Himetul

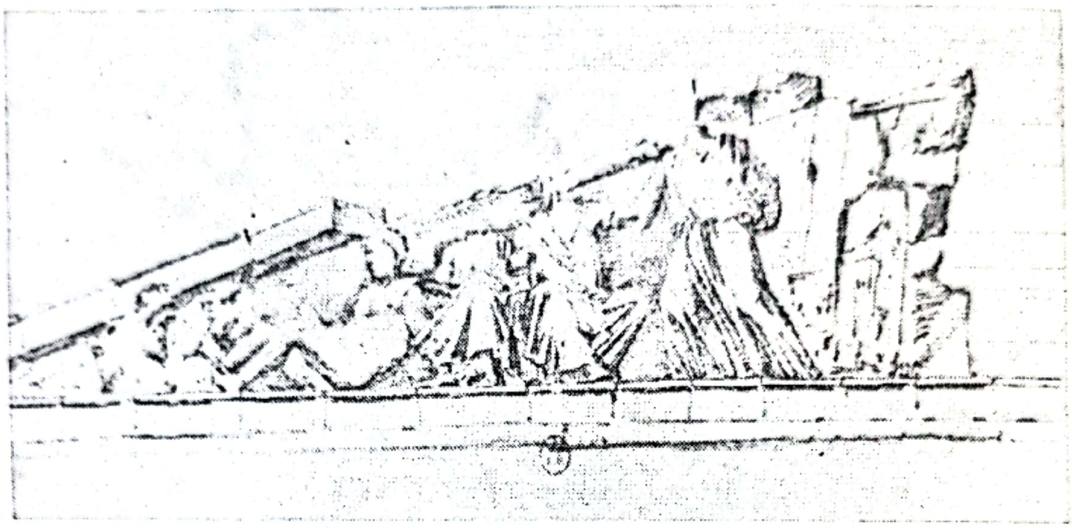
17. Copia frontonului vestic realizată de pictorul domnului de Nointel: Cearta dintre Atena și Poseidon

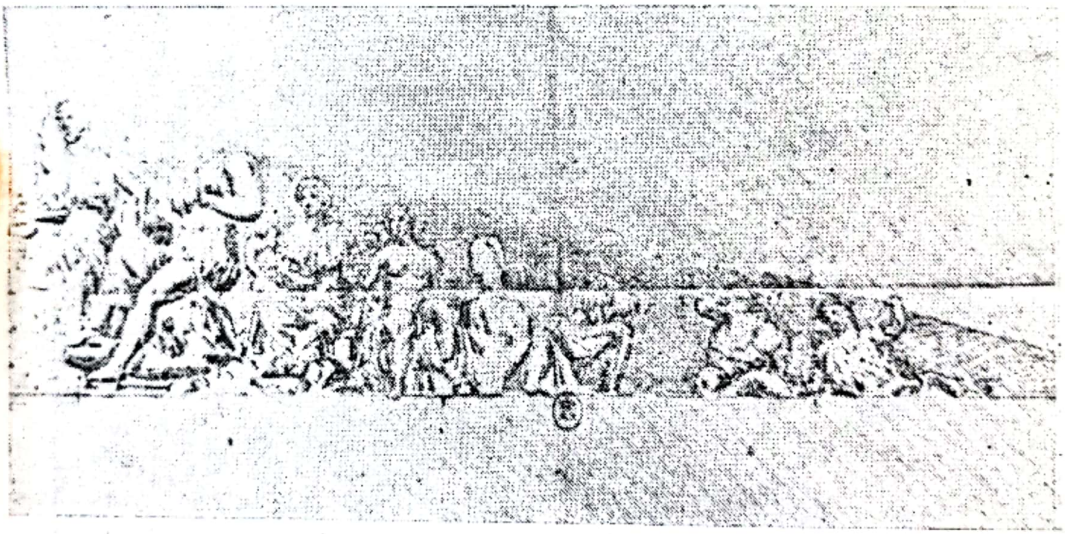


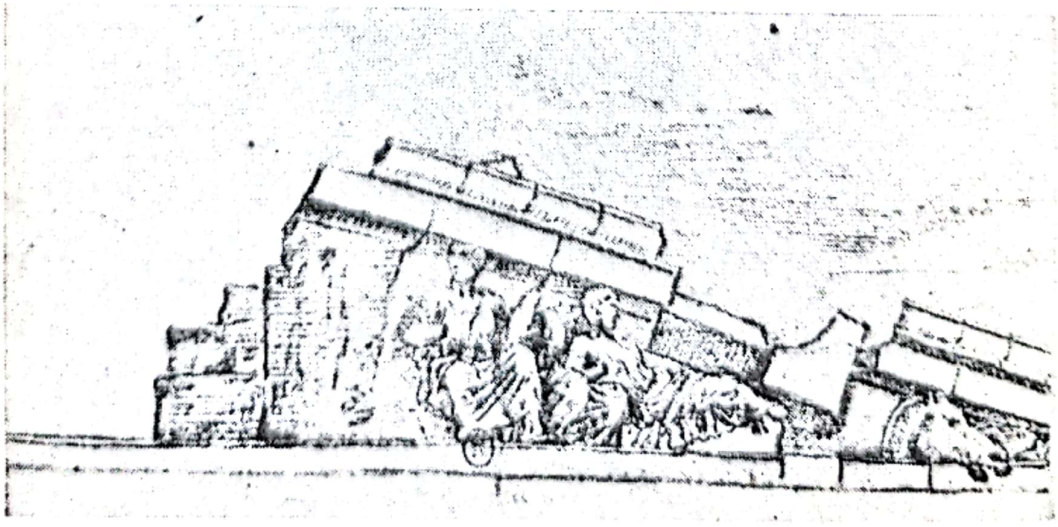


Scanned with OKEN Scanner

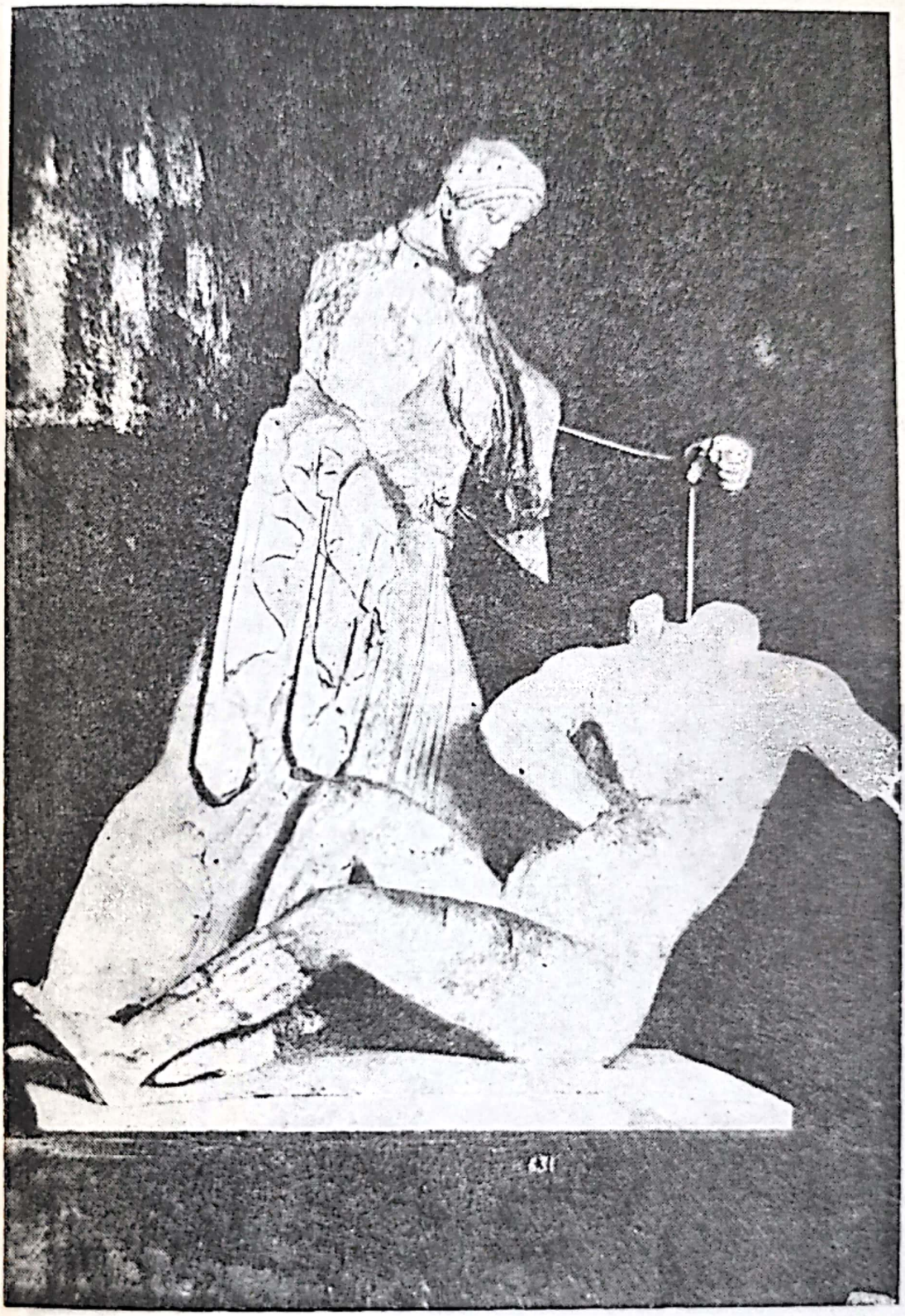
18. Copia frontonului estic executată de către pictorul domnului de Nointel: Naşterea Atenei





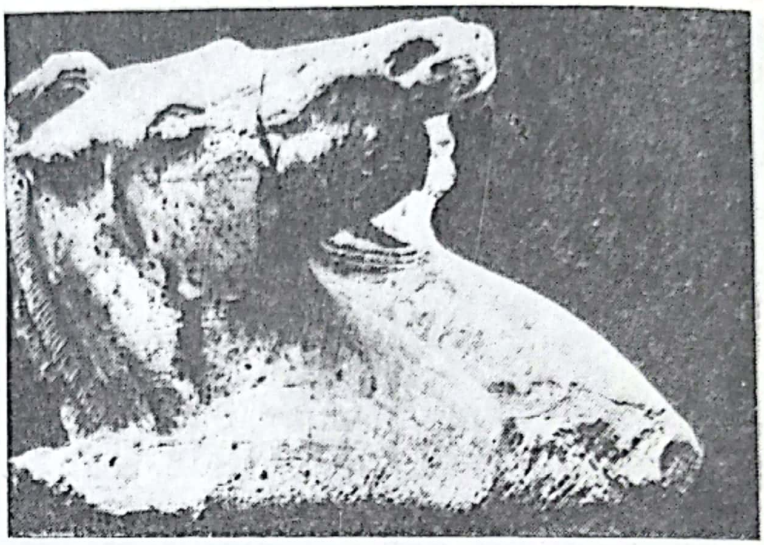


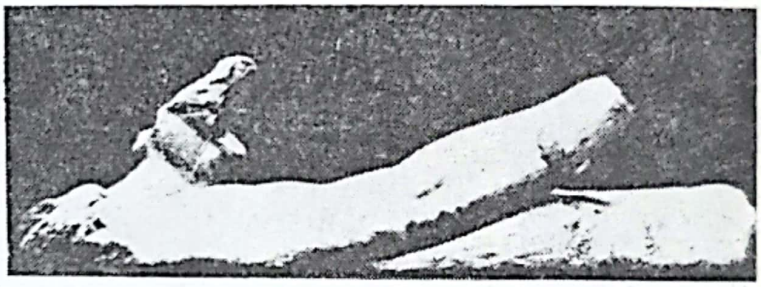
Scanned with OKEN Scanner



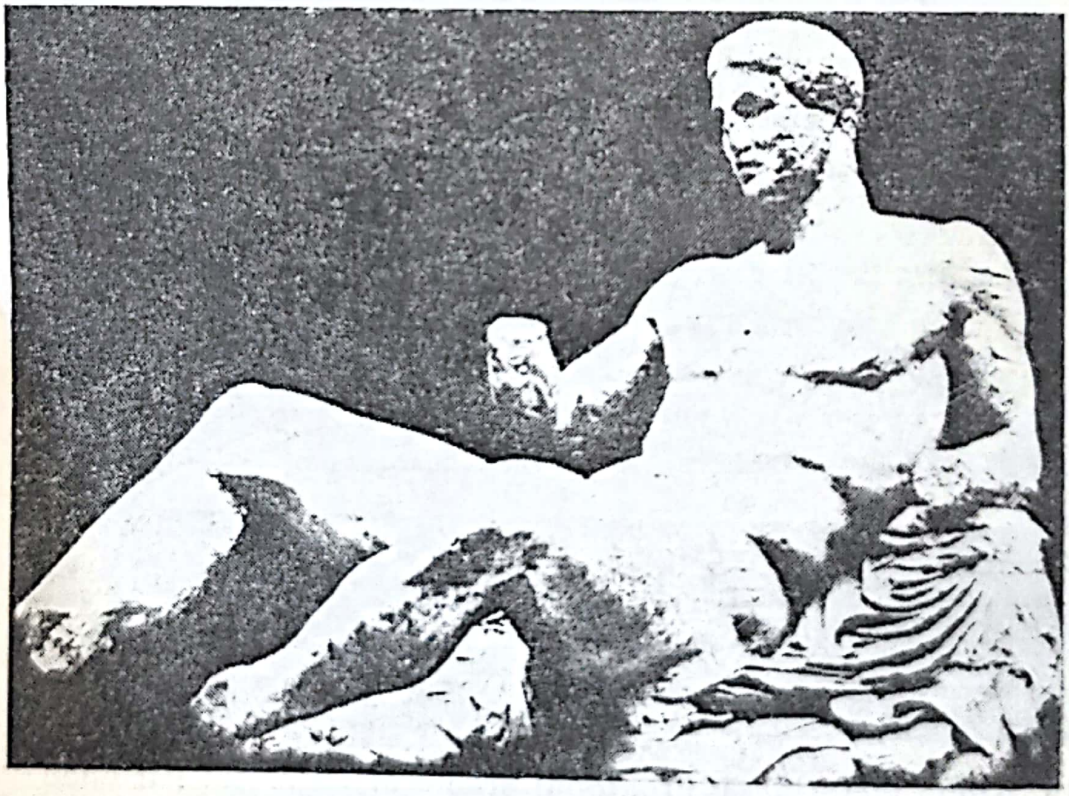
19. Atena victorioasă. Frontonul arhaic al vechiului Partenon. Muzeul Acropolei

Scanned with OKEN Scanner





20. Caii Soarelui și brațul care-i mînă



21. Teseu, British Museum

Scanned with OKEN Scanner

22. Parcele, British Museum

Scanned with OKEN Scanner

23. Torsul Selenei, Muzeul Național din Atena

24. Ilisos, British Museum

Scanned with OKEN Scanner

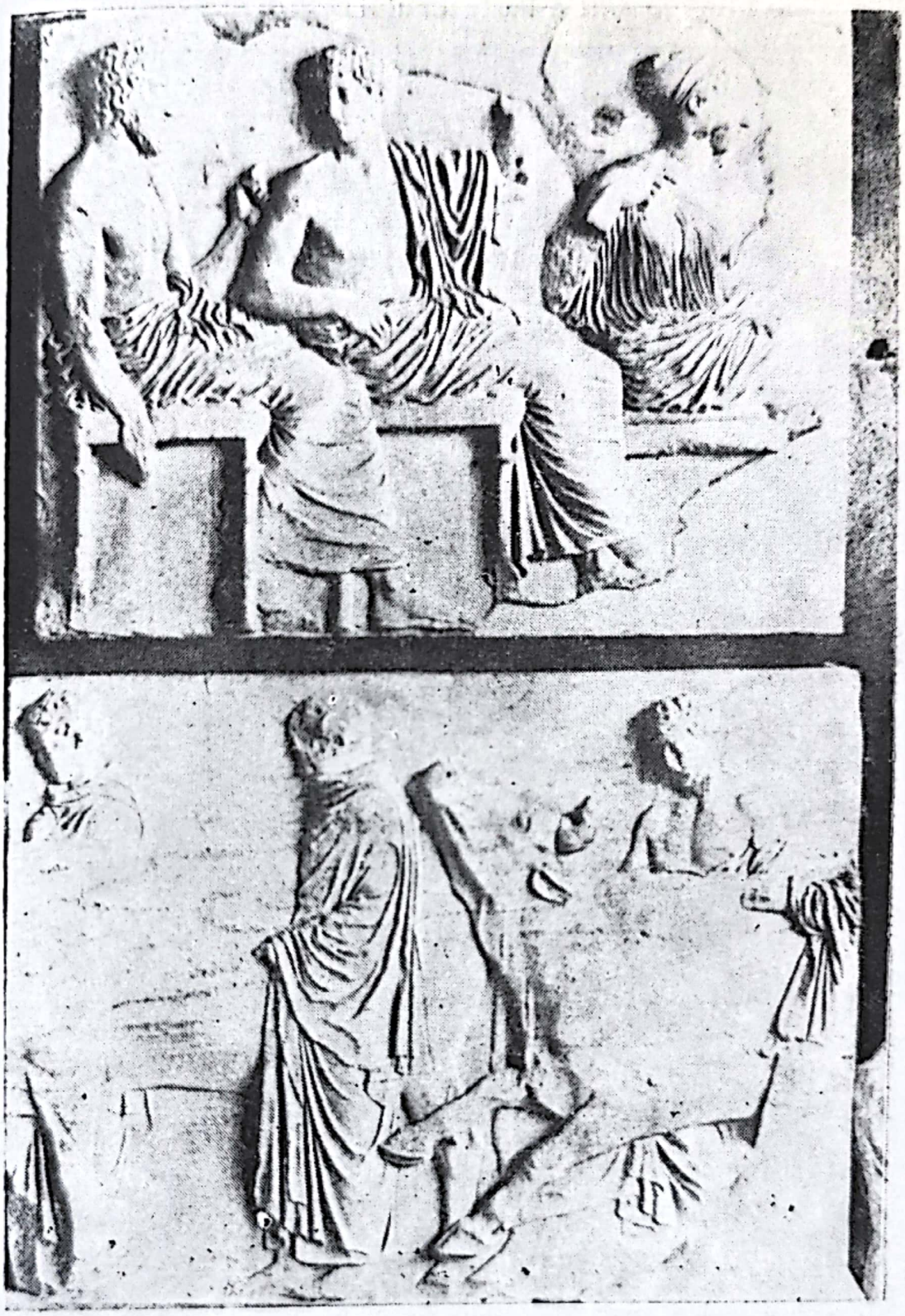
25. Singurul cap masculin care a rămas din fronton, British Museum

Scanned with OKEN Scanner

26. Singurul cap feminin care a rămas din fronton, Luvru

27. Metopă (centaur și lapit)

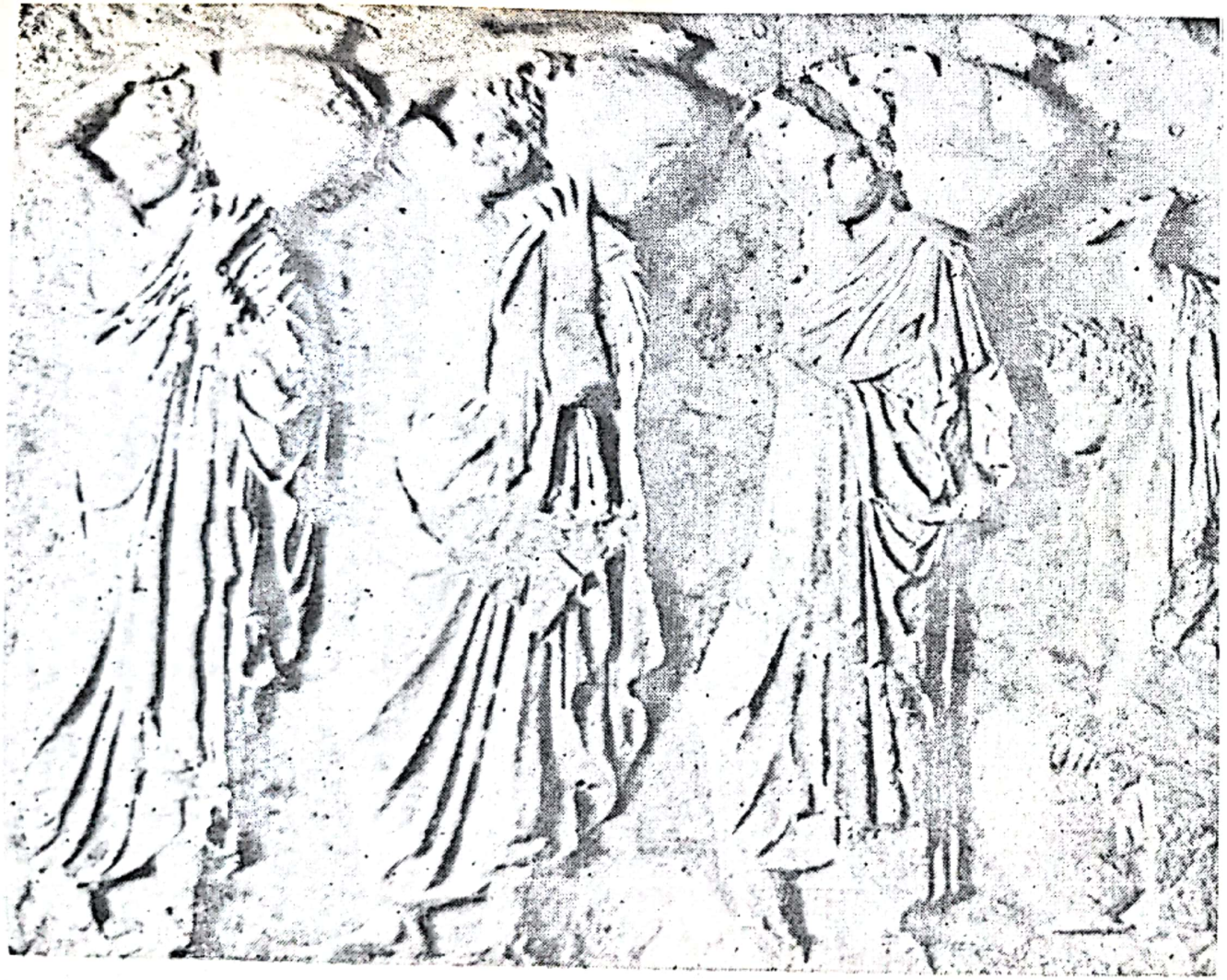
Scanned with OKEN Scanner



28. Friză : adunarea zeilor și tauri de sacrificiu

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



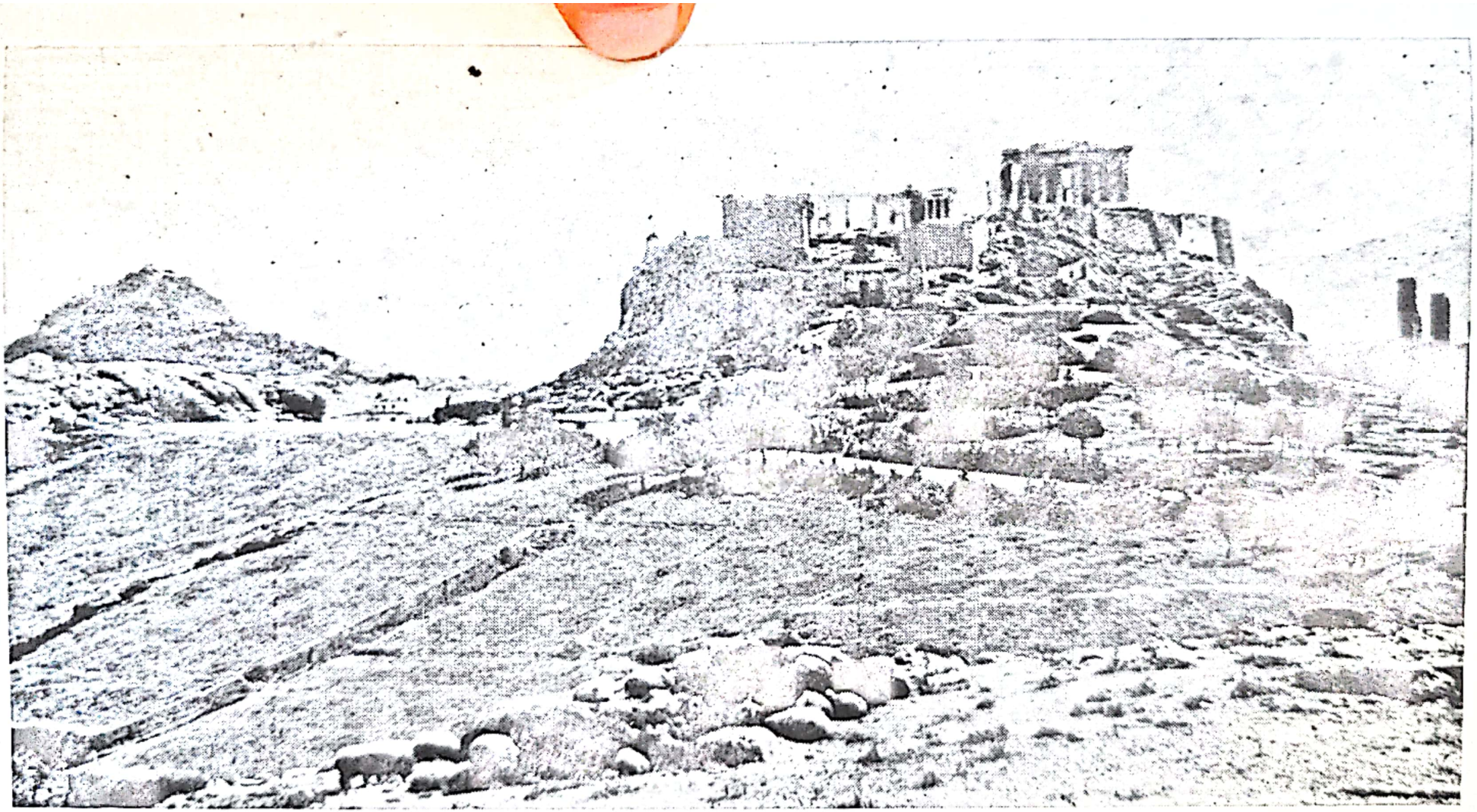
30. Friza Partenonului : tineri meteci purtători de apă

Scanned with OKEN Scanner

31. Statuie după Atena hryse-lefantină, Muzeul din Madrid

Scanned with OKEN Scanner

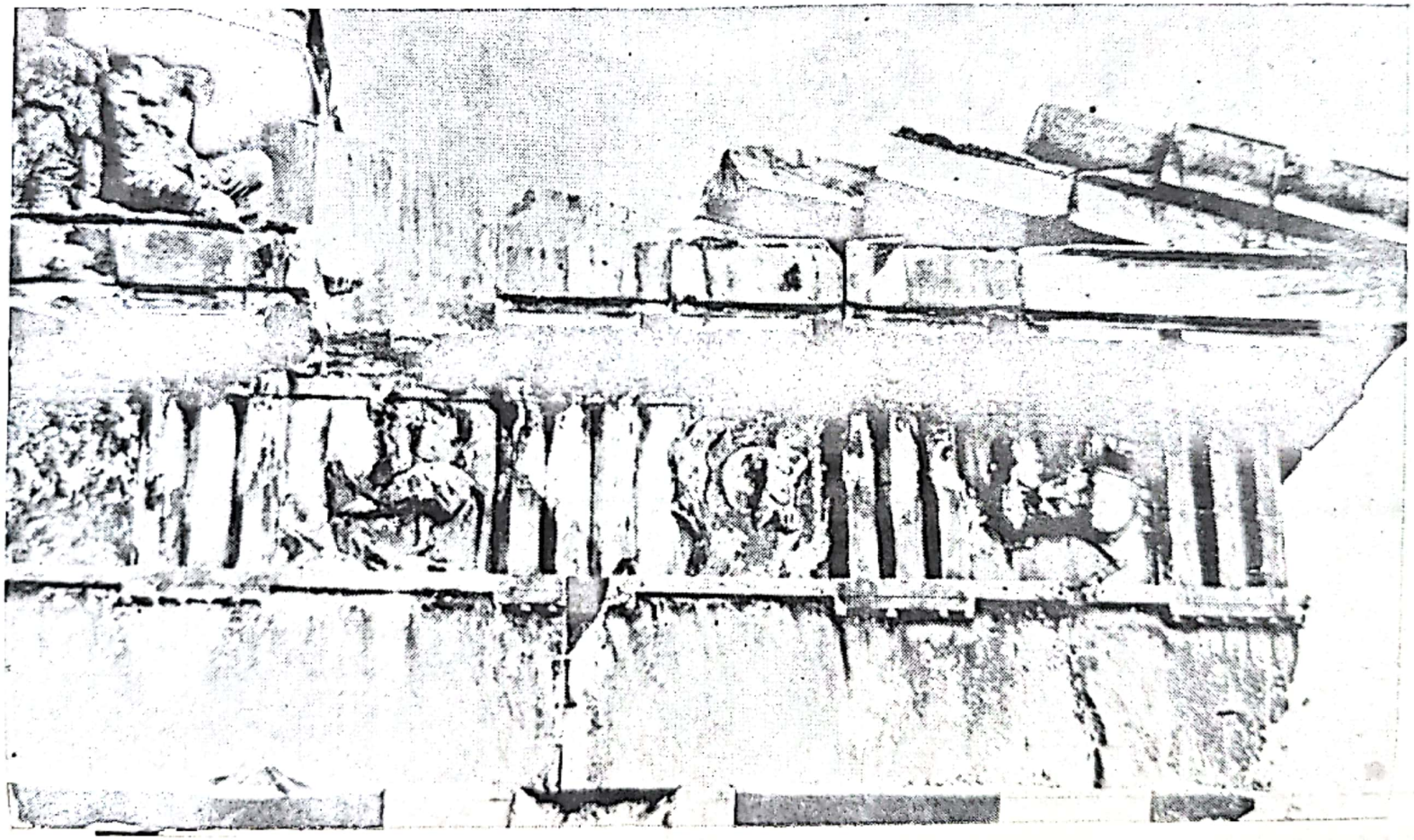
32. Atena Lenormant, statuetă de marmură, Muzeul Naţional din Atena



33. Acropole și Licabetul

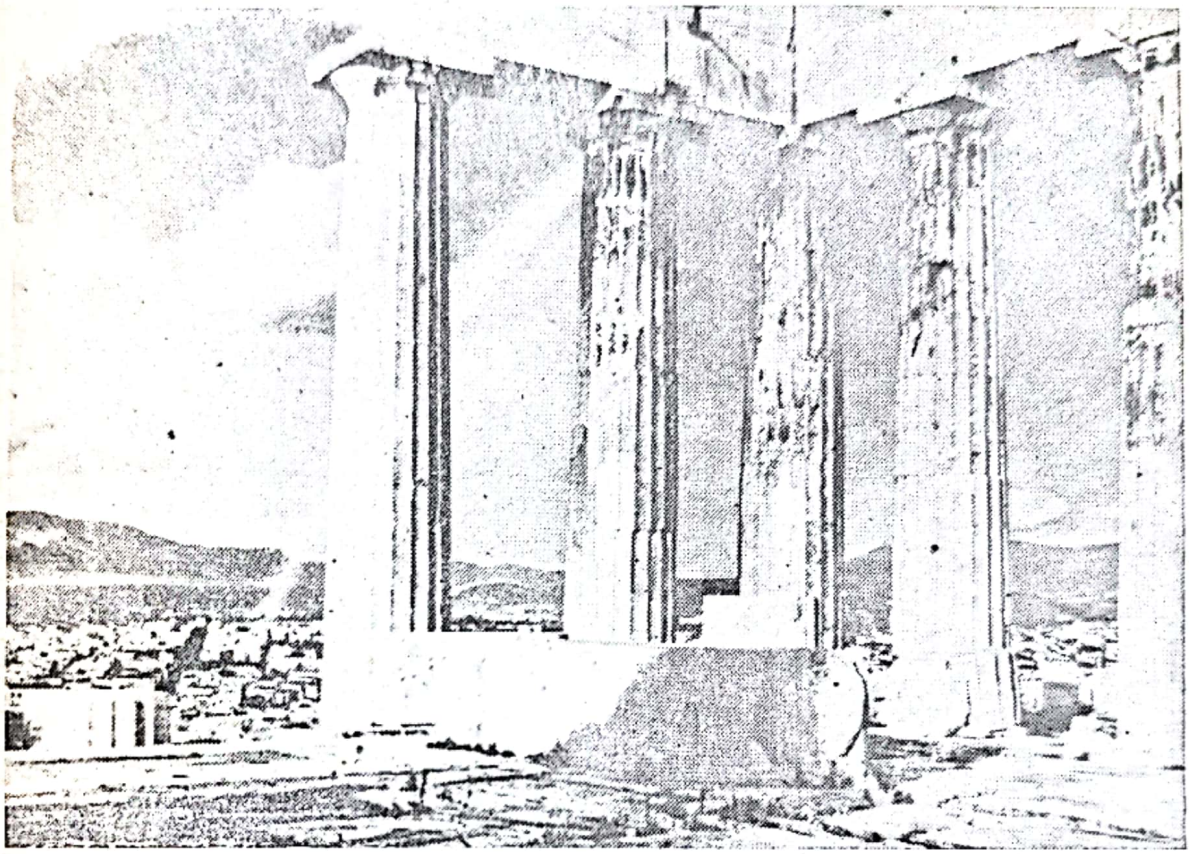
Scanned with OKEN Scanner

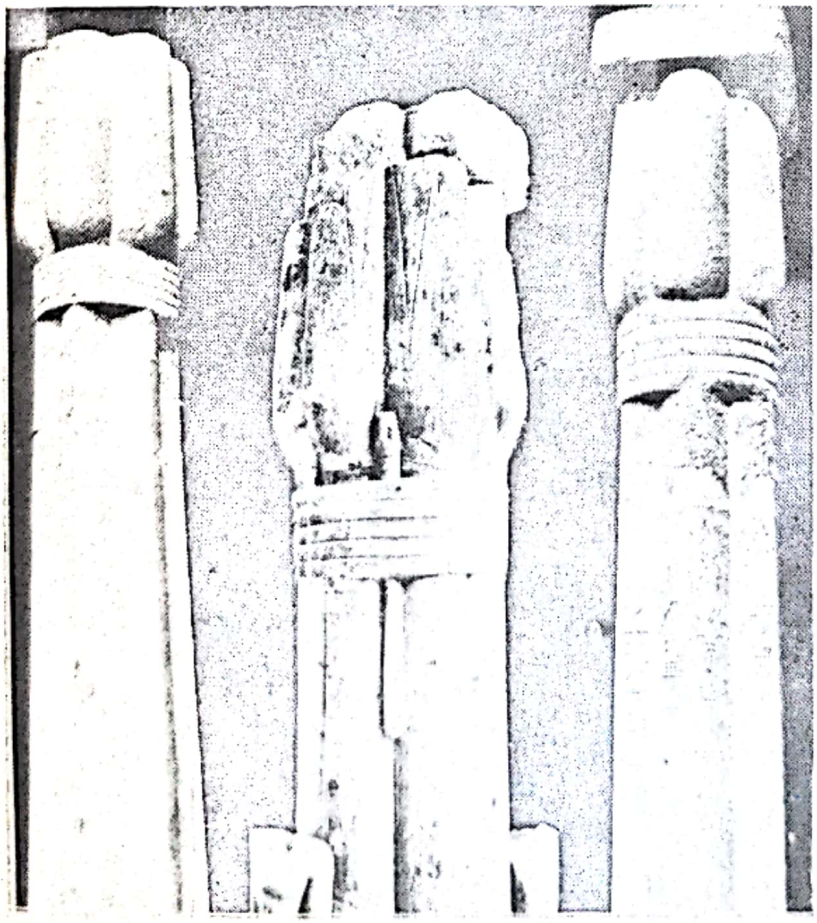
34. Colțul nord-vestic al Partenonului cu grupul *in situ* al lui Cecrops și Aglauros.



Scanned with OKEN Scanner

35. Coloanele Partenonului





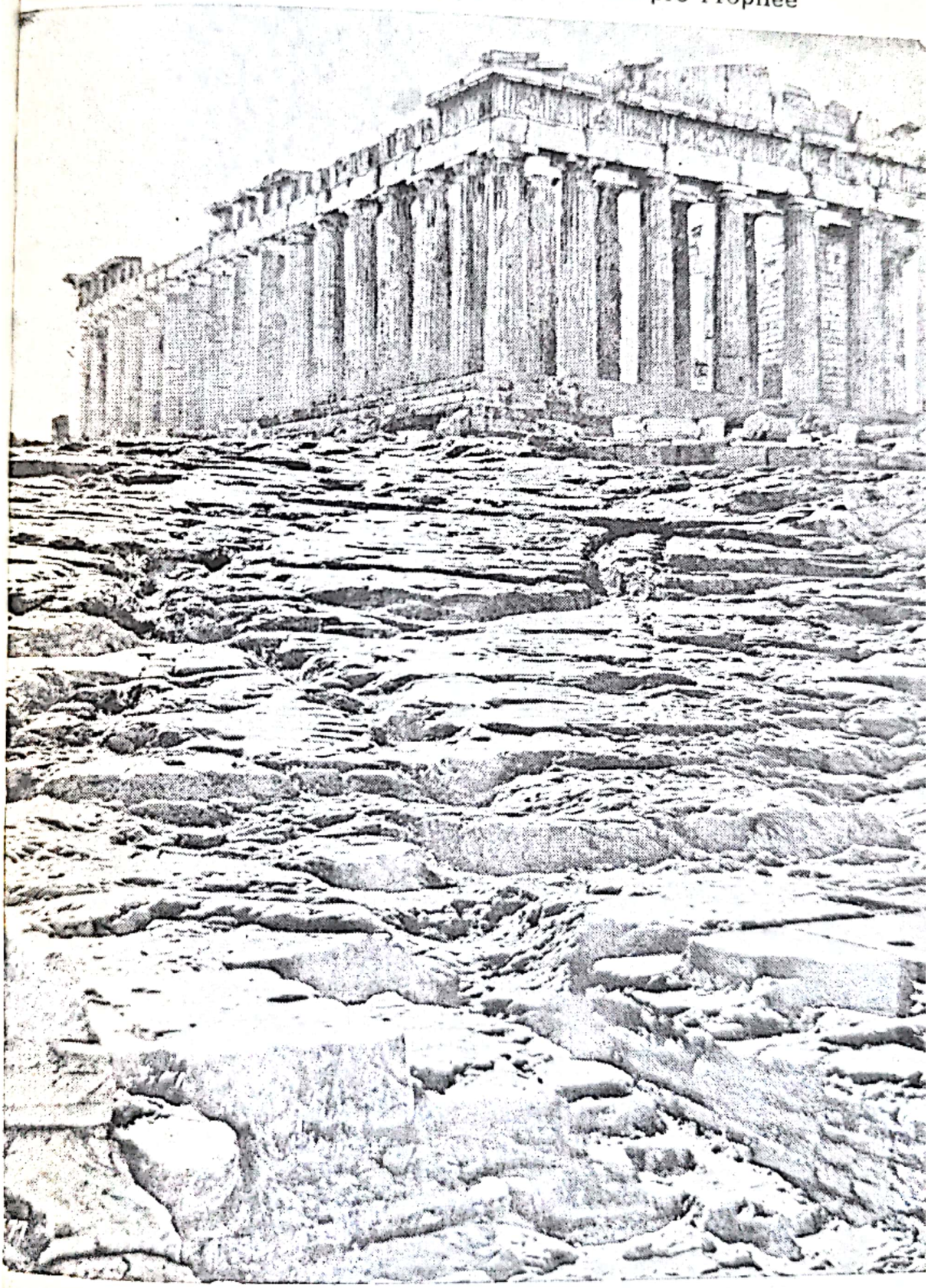
36. Coloane egiptene lotiforme

Scanned with OKEN Scanner

37. Una din cariatidele Erehteionului

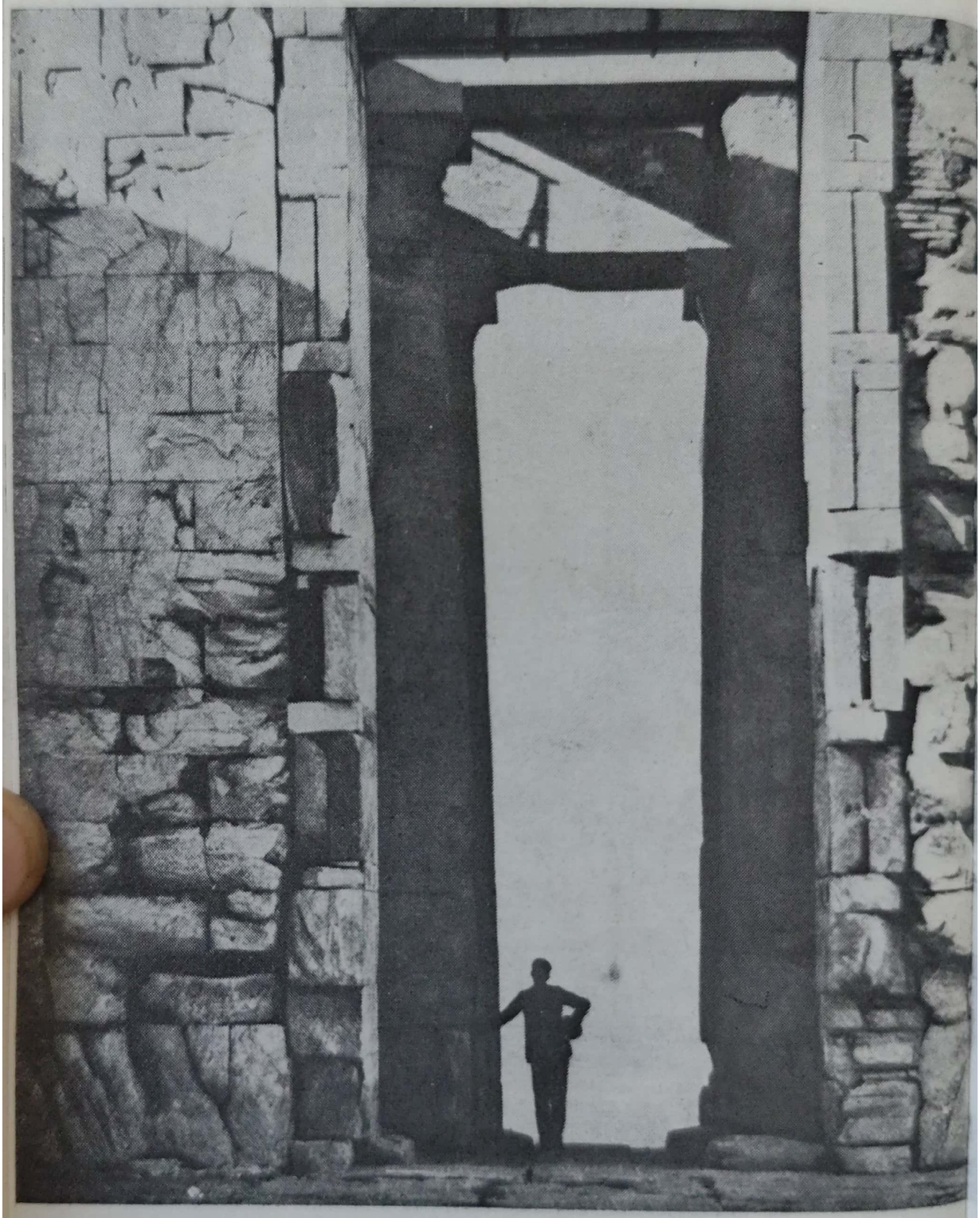
Scanned with OKEN Scanner

38. Fațada vestică a Partenonului văzută dinspre Propilee

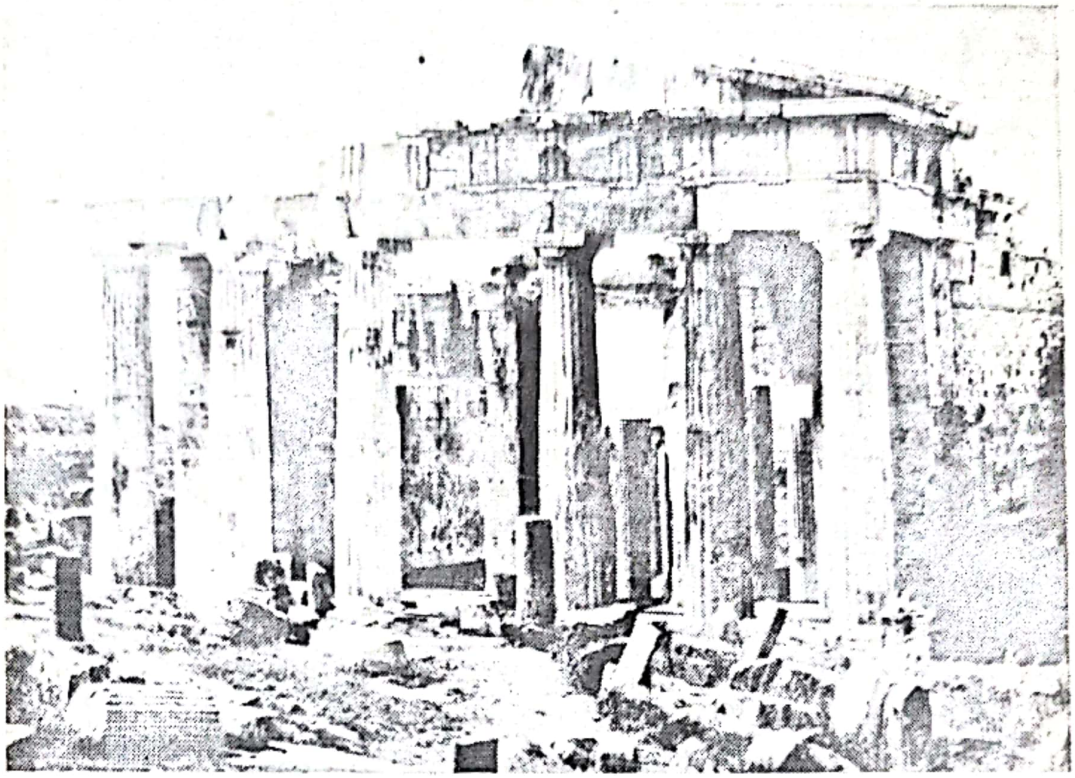


Scanned with OKEN Scanner

39. Intercolonament doric, Partenon.

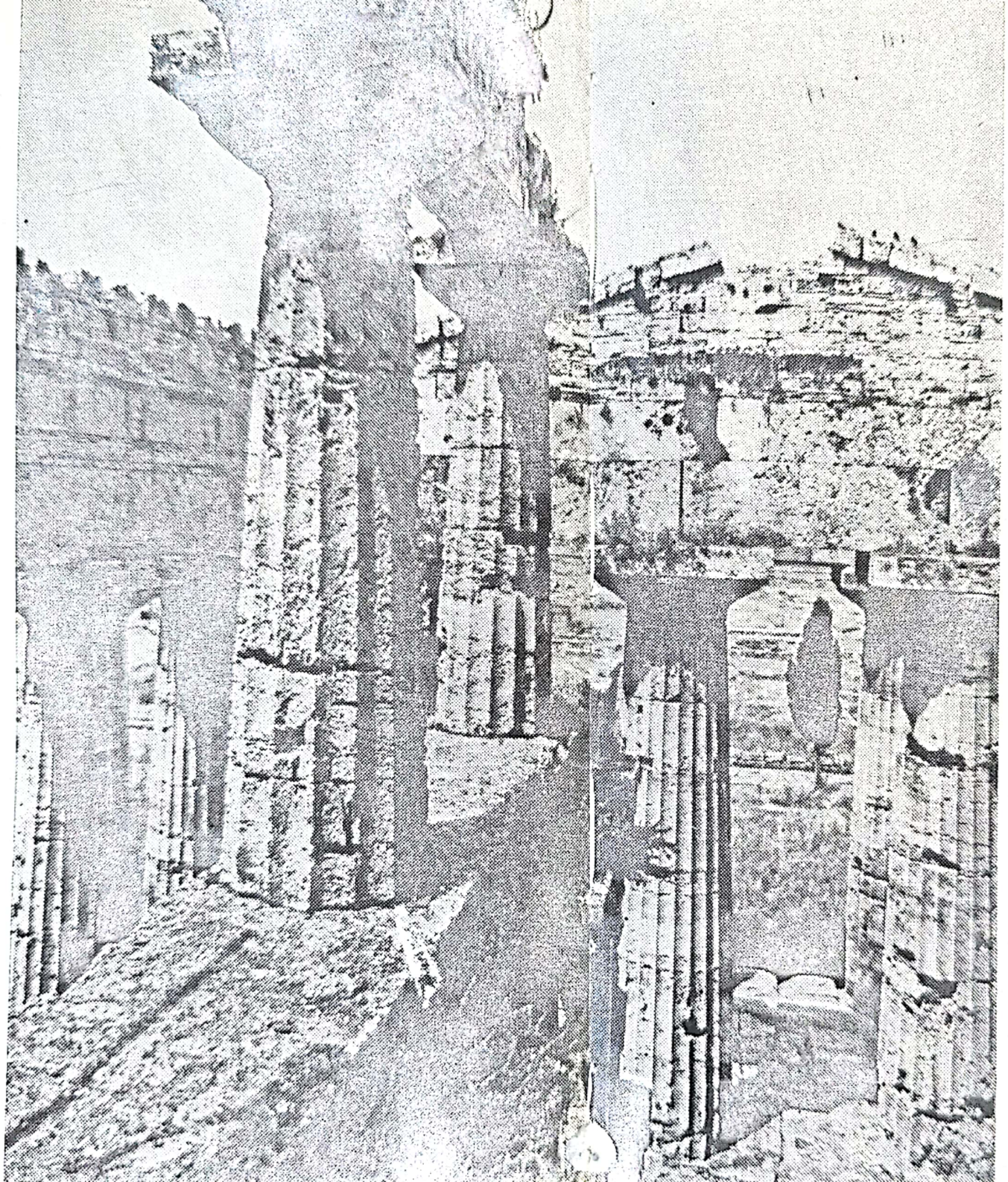


Scanned with OKEN Scanner



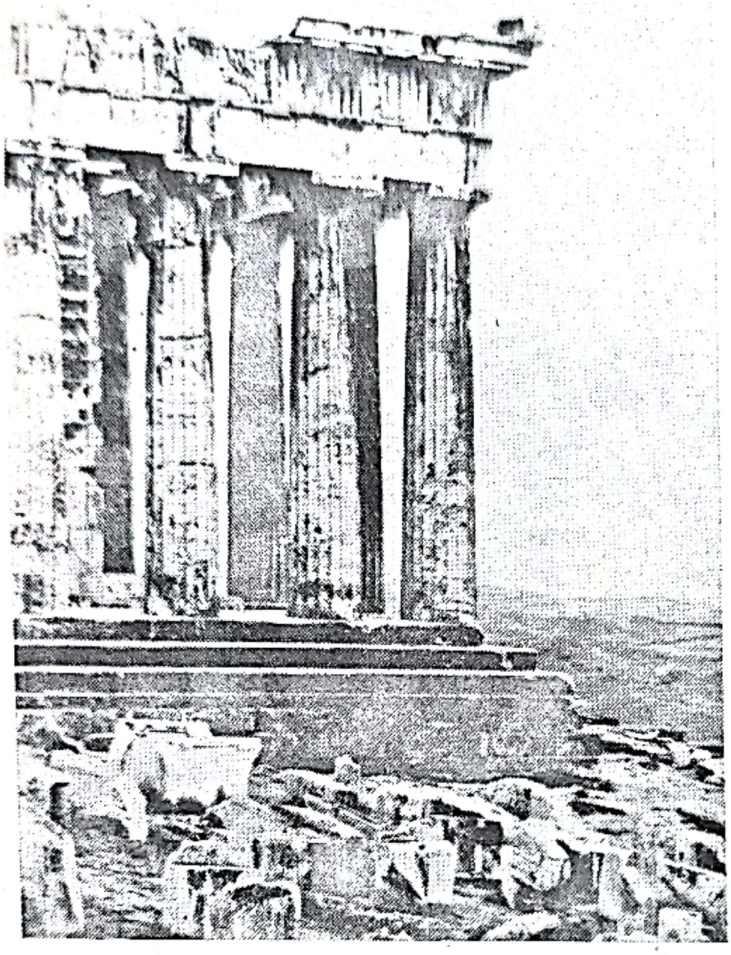
40. Fațada estică a Partenonului
41. Colț al Partenonului

Scanned with OKEN Scanner

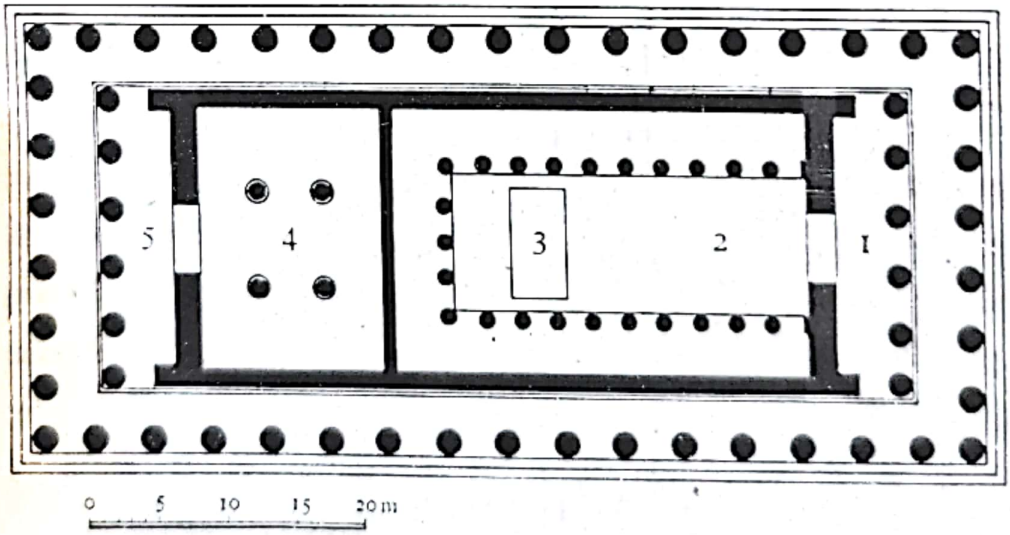


42. Interiorul unui templu doric cu ordine suprapuse, Paestum

Scanned with OKEN Scanner



43. Partenonul, vedere de colț

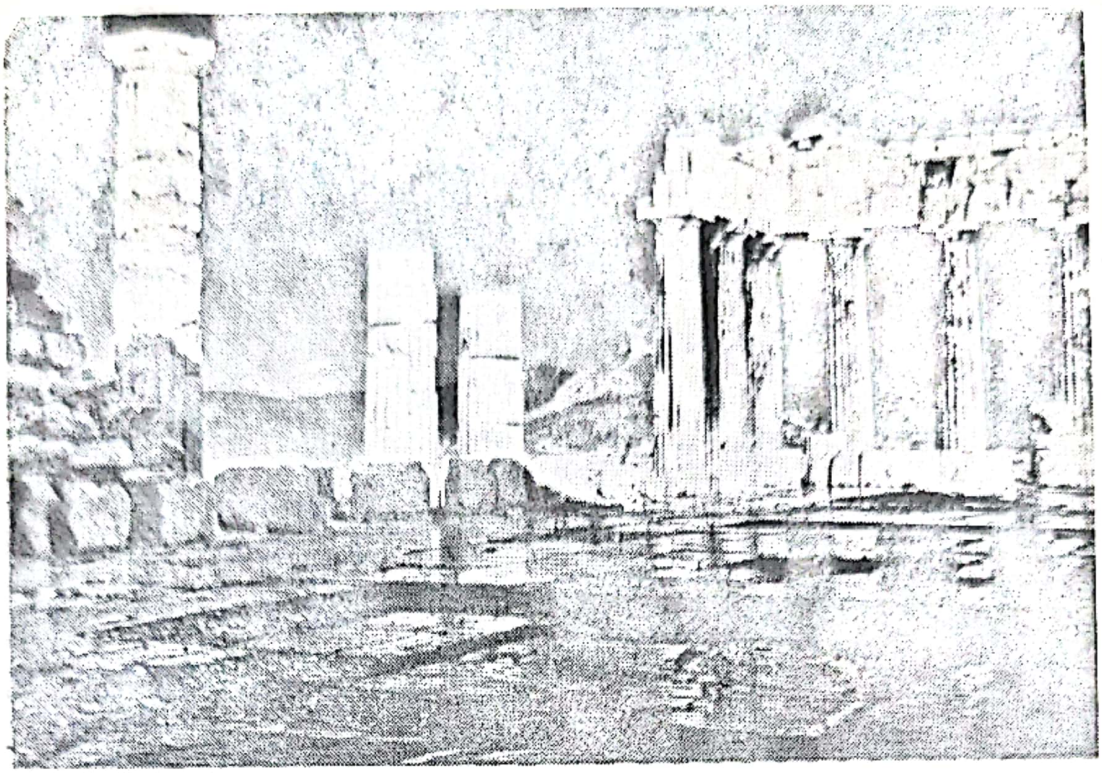


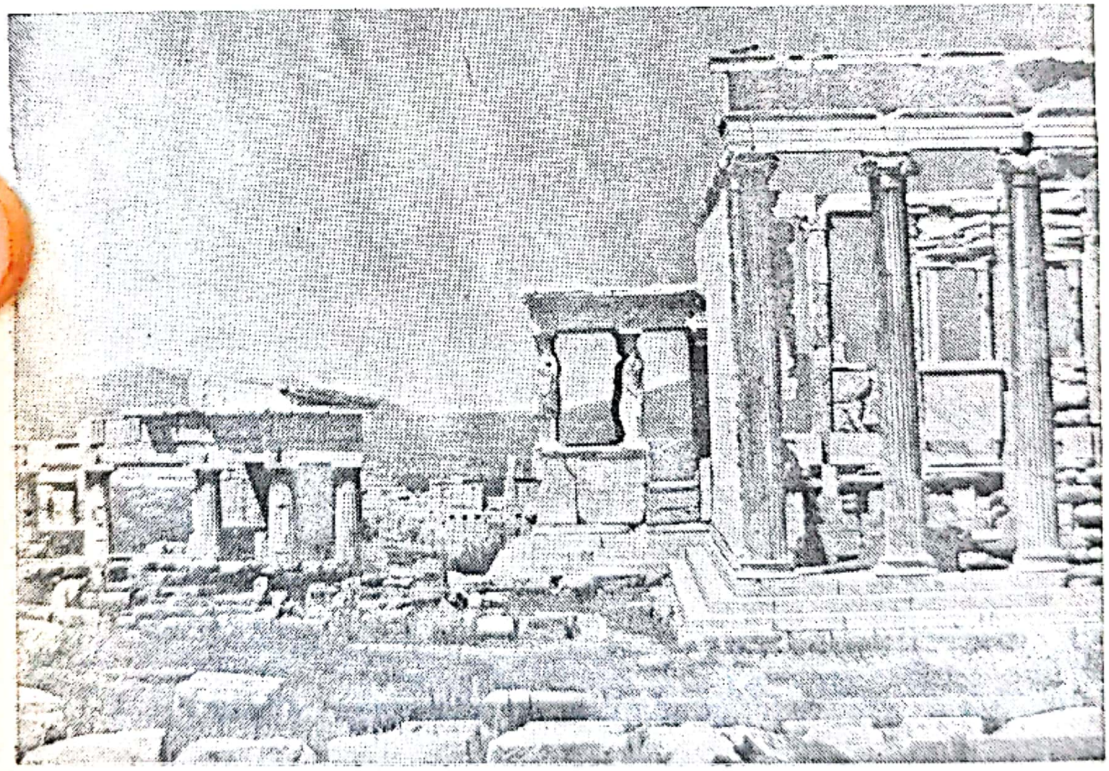
44. Planul Partenonului
1. Porticul de intrare sau pronaos 2. Sala principală sau *cella* 3. Soclul statuii Atenei Partenos 4. Sala cu patru coloane (sau Partenonul propriu-zis) 5. Porticul posterior sau opistodom

Scanned with OKEN Scanner

45. Capiteluri, arhitravă, friză cu metope și triglife, acroteră

Scanned with OKEN Scanner

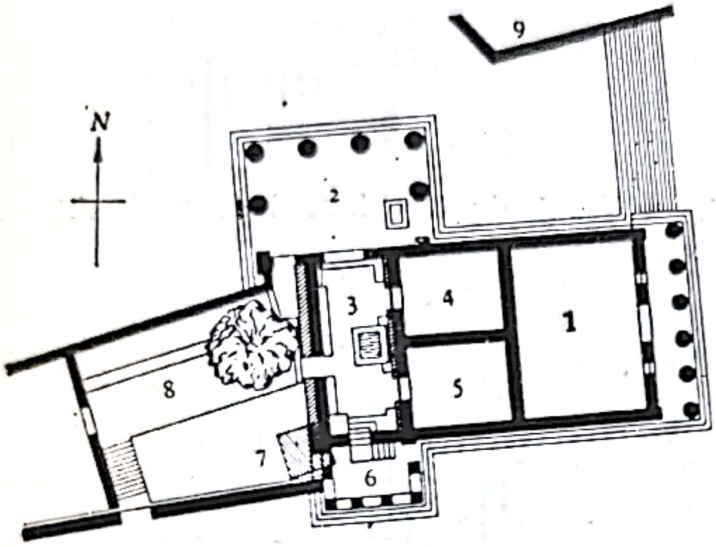




46. Interiorul Partenonului
47. Erehteionul

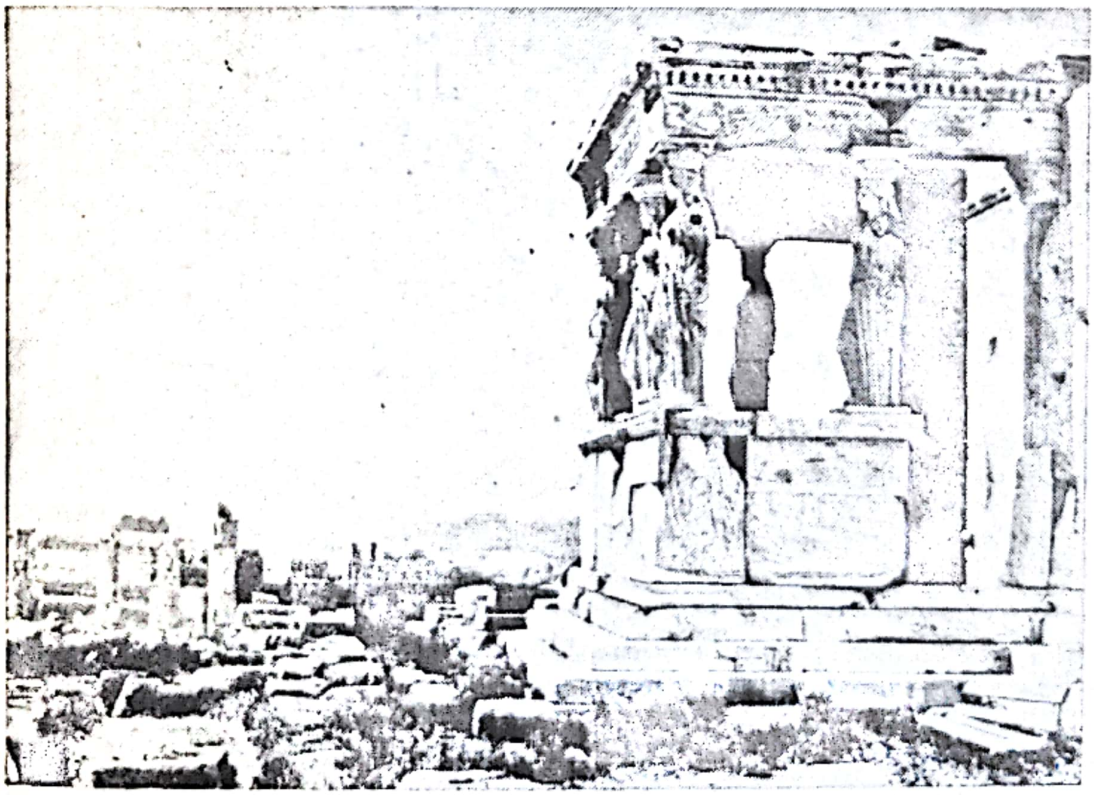
Scanned with OKEN Scanner

48. Planul Erehteionului (după Dinsmoor)



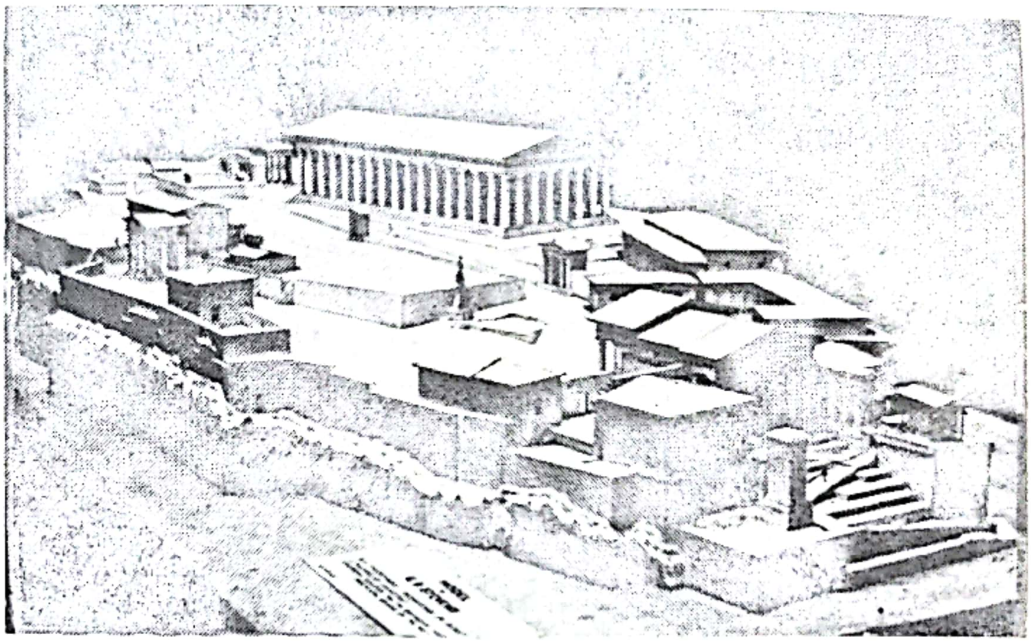
1. Sanctuarul Atenei 2. Porticul nordic 3, 4, 5. Sanctuarul lui Poseidon Erehteus, al eroului Butes și al lui Hefaistos 6. Tribuna cariatidelor 7. Mormîntul lui Cecrops 8. Incinta Pandrosei 9. Zidul nordic al Acropolei

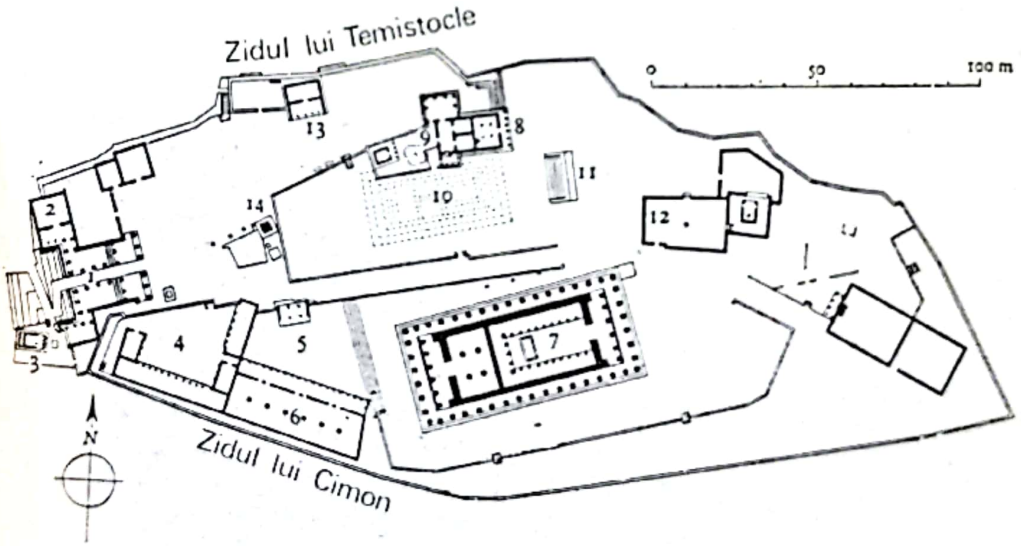
49. Erehteionul, tribuna cariatidelor



Scanned with OKEN Scanner

50. Acropola Atenei, machetă de la Muzeul Agorei, Atena





51. Planul Acropolei (după Dinsmoor)
1. Propileele lui Mnesicles 2. Pinacoteca Propileelor 3. Sanctuarul și templul Atenei Nike 4. Sanctuarul Artemidei Brauronia 5. Curtea halcotecii 6. Halcoteca 7. Partenonul 8. Erehteionul 9. Sanctuarul Pandrosei 10. Amplasamentul vechiului templu al Atenei 11. Marele altar al Atenei 12. Sanctuarul și altarul lui Zeus Polieus 13. Casa areforelor 14. Baza statuii Atenei Promahos

Scanned with OKEN Scanner

VII
Partenonul

Deseori călătorii ne spun că n-au îndrăznit să abordeze Acropola chiar din prima zi a şederii lor la Atena, ci s-au învîrtit pe străzile din jurul ei, contemplînd pe fondul bizantin al apusului aurit altarul de linii drepte al acesteia, hotărîndu-se abia cu greu să-i abandoneze perspectiva. E vorba de sentimente pioase, în fond onorabile, căci ele se potrivesc cu geniul locului care n-a aruncat Acropola Atenei, precum domul din Köln, în mijlocul unei pieţe publice, în vecinătatea hotelurilor şi a casei de comerţ Farina *. Cred chiar că întrezăresc în spatele acestei ezitări şi jene un raţionament întemeiat, anume acela că pentru a ajunge la Partenon trebuie să găsim sub Acropole o treaptă inferioară şi comodă, un mediator al frumuseţii. Călătorul, puţin dezorientat, îl caută în sine şi în jurul său; el îşi închipuie că stagiul în strada Stadionului îi va fi aproape suficient, că va satisface principiul pitagoreic: fii pur ca să poţi intra în templul parfumat! Cel puţin n-a dat buzna pe Acropole ca într-un bîlci şi, repet, asta e bine.

* Giovanni-Maria Farina (1686—1766), chimist şi comerciant italian stabilit la Köln, inventator şi fabricant al vestitei ape de Colonia.

Scanned with OKEN Scanner

Un mediator există totuşi, iar demonul inteligent care pregăteşte Atena pentru spirit a vegheat din răsputeri să ni-l păstreze la îndemînă, util şi frumos. Este Teseionul. La picioarele Acropolei, pe o mică ridicătură de pămînt degajată de clădiri, dar cîtuşi de puţin izolată, netransfigurat de decor ori de patetice ruine, familiar, puternic, intact, el constituie sub Partenon treapta scării de inteligenţă ce ne duce către acesta. În jurul lui, pe aplatizata movilă, spaţiul are goliciunea unei camere de studiu. Dintr-o marmură de Pentelic, admirabil de caldă şi coaptă, pe masa de lucru pe care e aşezat, el este ca o splendidă carte, frumos legată, din care va prinde contur calm şi sigur ideea noastră despre doric. Îmbinările materiei lui dense nu vădesc nici o rană care să prevestească ruina. Text clar, ireproşabil conceput. Semnificaţia lui pentru Partenon este cea a *Scrisorii despre trecerea Rinului* pentru *Britannicus**. Cel ce nesocoteşte *Scrisoarea* şi pretinde a cunoaşte pe deplin tragedia, se înşală. Mijlocul cel mai bun de a savura un mare artist este de a studia, alături de perfecţiunea strălucitoare a geniului, modesta şi temperata perfecţiune a unui meşteşugar cinstit, atunci cînd ambele aparţin aceluiaşi ordin şi cînd ultima, fiind singura căutată, cea dintîi se realizează pe deasupra şi vine pe neaşteptate, aidoma zborului unei Victorii.

Actuala binefacere a Teseionului nu se deosebeşte de cele cerute odinioară de cultul pentru care a fost clădit. Denumirea de Teseion se întemeiază doar pe imaginaţia modernă. Templul fusese consacrat poate lui Hercule, poate lui Apolo Patroos, cel mai probabil lui Hefaistos şi unei Atene Hefaistia; el era adevăratul templu popular al Atenei, situat în cartierul Kerameikos, cel al olarilor

---

* Tragedie în cinci acte de Jean Racine, reprezentată la Paris la 13 decembrie 1669.

și al marmurarilor. Cît de bine-i stă aici acestei Atene Hefaistia! Mă gîndesc la proza lui Xenofon, la legătura dintre artă și meșteșug, căci pe treptele acestui templu muncitoresc ofranda cea mai potrivită ce s-ar putea aduce zeiței ar fi lectura pe loc a *Economicului*.

În vreme ce ruina a cuprins nobilele temple închinate divinității eponime a cetății, sanctuarul Atenei Hefaistia și al meșterilor populari a rămas neatins, ca operele ieșite din mîinile lor și sortite mormintelor: vase și statuete din lut ars. Cînd soarele luminează dimineața marmura lui aurită, oferindu-l atît de pur studiului, îmi închipui că văd deasupra Kerameikos-ului o frumoasă piesă de argilă roșie, abia scoasă din cuptor.

„Atenienii, spune Pausania, acordă lucrurilor divine mult mai multă grijă decît alți greci. Ei cei dintîi au dat Atenei numele de Ergáne și tot primii au făcut Hermeși fără trup și au închinat un templu demonului Spoudaion" (cel al zelului și probității, geniul acelei *spoudé* lăudată de Pausania în altă parte, în legătură cu Acropole). Cele trei remarci se referă la aceeași categorie de concepte, reprezentată în Teseion de Hefaistos și Hefaistia. Atena Ergáne, popularul Hermes al răspîntiilor și geniul muncii cinstite și-au pus dimpreună sigiliul pe orașul muncitorilor inventivi și cumsecade. Fundamentul sufletului atenian este viața meșteșugurilor, viață din care s-a desprins la rîndu-i rafinata culme a artei florentine, viață lesne de recunoscut sub haina goticului din l'Ile-de-France. Iată, în dialectica lui Socrate și Platon, continua referire la îndemînarea pîslarului, a tăbăcarului, a olarului și a cîrmaciului de corabie, care amuză spiritele alese, dar care nu era decît pasiune pentru perfecta pricepere, pentru competență și corectitudine profesională, groază de pălăvrăgeală și pospai, considerate străine, sofistice. Pe un basorelief de pe Acropole, Atena primește ofranda unui meș-

Scanned with OKEN Scanner

teşugar. Ea, Ergáne, din care se naşte Polias, Polias din care creşte Pronoia, îi va întoarce însutit darul strădaniei lui.

Aşadar, acest Teseion era templul din cartierul lui Socrate, care va fi adus deseori sacrificii pe altarul din faţă, după modestele lui mijloace. Fiul sculptorului, ajuns modelator de suflete, fiul moaşei, devenit mamoş al cugetelor, el care-l numeşte pe Dedal strămoşul său, avea drept patroni pe Fierar şi pe paredra * acestuia. Nu ne aminteşte Teseionul de Socrate din *Banchetul*, aşa cum e el zugrăvit în cuvîntarea lui Alcibiade? Simplu, obişnuit, la început stîrneşte oarecare decepţie. Trebuie să-l deschizi încetul cu încetul, să-l cojeşti, spre a-ţi da seama de valoarea lui şi a-l iubi. Frumuseţea lui sănătoasă şi solidă creşte pe măsură ce inteligenţa noastră sporeşte. Ne răcoreşte cu ideile lui clare. Emoţia şi firească floare a cunoaşterii te cuprinde pe nesimţite, ca un vîrtej.

În fine, pentru a ne înălţa către ideea doricului, Teseionul este accesibil şi manevrabil, întru totul asemenea lui Socrate pe strîmtele străzi ale Atenei. Iată-l cum se desfăşoară armonios, dezinvolt şi cît de simplă e mişcarea ce-l străbate de la bază pînă la fronton, făcut fiind spre a servi de exemplu şi probă în veşmîntu-i scurt, transparent. La rostu-i de exemplu şi probă ce constituie nobila sa raţiune de a fi, contribuie deopotrivă lipsurile şi defectele lui. Subliniază uşurinţa poate mai mult decît o cere doricul şi ne face să ajungem în acel imperceptibil punct al excesului unde ştiinţa proporţiilor, devenită aproape prea savantă, pare deja o subtilitate prin care arta depăşeşte în mod vizibil materia, arătîndu-şi din spatele acesteia faţa-i surîzătoare, doar pe jumătate ascunsă. Aidoma virtuozităţii dialec-

* Paredră (divinitate): divinitate şezînd pe tron alături de o alta.

tice debordante a unui dialog platonician, proporția arhitectonică e așadar pentru ea însăși revelată rațiunii într-un fel încă și mai distinct. Frontonul este acum despuiat, devenind vizibilă funcția lui de precursor, de stadiu: memoria Partenonului sugerează sculptura ideală prin care ar prinde viață această suprafață lisă. Teseionul conține în partea estică o eroare atît de instructivă încît s-ar putea spune că chiar geniul monumentului l-a determinat pe arhitect să o comită pentru a lumina propria noastră înțelegere a doricului. Friza răsăriteană a *cellei* se continuă pînă la coloanele corespunzătoare peristilului, plasată fiind pe o arhitravă ce ține aici locul sofitelor. Ar putea părea un sonet căruia i s-a adăugat o terțină suplimentară deoarece cuprinsul nu încăpea în patrusprezece versuri: licențe cărora le lipsește duhul artistic menit să le facă a trece drept voite servituți. (Poate fi, de-altminteri, mărturia unor practici folosite la templele arhaice din Sicilia). Urmările supărătoare ale acestei mici entorse ne fac să realizăm de minune deplina armonie a doricului. A fost de ajuns amplasarea colțurilor estice ale *cellei* în aliniamentul coloanelor laterale, dispunere care micșorează suplețea peristilului. Arhitravei suplimentare, lipsită de orice rol structural, i s-a creat un fals sprijin pe marginea capitelului, ceea ce contravine pe de-a-ntregul spiritului doric. În vreme ce este anulată independența arhitecturală a *cellei* și a peristilului, ca lege a doricului, dependența lor e subliniată tocmai de decorație, care în mod normal are drept funcție firească să le deosebească. În fine, aparența de soliditate definitivă, rațiune fundamentală a oricărui templu doric, este ea însăși compromisă: neliniștitoare această puternică arhitravă, aflată acolo unde nu-și are rostul și unde membrura tradițională a edificiului nu e concepută să o sprijine. A fost suficient ca sculptura să-și îngăduie o mică

Scanned with OKEN Scanner

libertate, ca decorația să facă un pas peste cuvenita limită și toate contrasensurile s-au cumulat într-un colț al edificiului. Nici că s-ar fi putut găsi mai nimerită situație prin care să înțelegem că templul doric este un organism unde locul fiecărei părți este desemnat de o anumită rațiune, și care să ne atragă mai elegant atenția, aidoma pușcașului marsiliez: Iată cum nu trebuie făcut!

Timpul care l-a păstrat spre a ne hrăni inteligența, printr-un surplus de neprihănită dragoste, i-a pîrguit marmura de Pentelic în cea mai prețioasă patină. Ea pare armonioasă, topită mai mult decît cea a Partenonului. Tușele succesive de lumină au nevoie de un mare pictor care să ne relateze prin intermediul Teseionului povestea zilei, precum a făcut Claude Monet pictînd catedrala din Rouen. Dimineața, pe fațada sudică, umbra mai stăruie încă și doar o pulbere difuză de soare prevestește razele pline, iar tenta aurie a coloanelor pare de roz pal, un roz de polen de-a lungul staminelor fără greutate; dar deasupra coloanelor, arhitrava și metopele lise au ieșit deja în întregime din umbră; ele formează o felie compactă de aur și curbura lor modulează un acord de liră. Nu știu dacă în vreo marmură a Acropolei poate fi regăsită atare viață interioară, luminoasă; doar paros-ul Hermesului de la Olimpia are o carne mai plină de lumină. Cînd Petrarca studia la Bologna, o tînără fată preda acolo dreptul; era atît de frumoasă încît pentru a nu-și tulbura auditorii, cu chipu-i, cu vocea-i, profesa din spatele unei perdele. Teseionul s-a păstrat ca să ne învețe doricul, dar doricul grec nu este dreptul roman, iar dulceața materiei de aici, această puritate de braț nud pe care dimineața o insuflă marmurei se integrează ordinului sever și își au partea lor în adevărul său.

Scanned with OKEN Scanner

Odată Propileele trecute, se vede desfășurîndu-se oblic fațada vestică a Partenonului și constați, într-adevăr, că peste tot sînt numai trepte, prime stadii ale unei dialectici. Nu te apropii de o frumusețe nouă, dimpotrivă, de la Teseion, prin Propilee, ești confirmat într-o obișnuință și, iată, momentul suprem a cărui venire tocmai o așteptai. Din cele două frontoane un singur grup a rămas la locul său și chiar aici era nevoie ca el să fie. Despre cele două statui fără capete, o femeie cu brațul petrecut după umerii unui bărbat, și care e pe jumătate ridicată, s-a spus deseori că ar figura pe Cecrops și Aglauros, dar numele nu au importanță, căci tot atît de bine pot fi altele. În unghiul chiar din care-l abordăm, Partenonul pare înțepenit pe ruina lui, regăsindu-și în despuierea sa, spre a le oferi privirii străinului, ultimele două figuri vii.

Cînd urcăm însă pe versantul sudic, venind dinspre teatru, colțul sud-vestic se înalță ca un umăr mîndru, încît ai crede că pe Acropole Partenonul e singur. Solida coloană de colț, în ciuda capitelului ei știrbit, apare ca o privilegiată. Ea-și susține aproape în întregime antablamentul și, sub colțul ei de fronton, frumoasa metopă intactă, cu lapitul prins de un centaur. Pentru noi, ea deține pe Acropole locul Atenei Polias, ferindu-ne de ispita gustului pentru ruine și atrăgîndu-ne întîia privire spre a o trece peste canelurile ei, sub ponderea disciplinei doricului.

Această fațadă, cea mai puțin mutilată și oferită cea dintîi privirii, pare a fi intrarea Partenonului. Totuși, pentru cei vechi, și ea era doar o etapă, nefăcută să rețină definitiv privirea, ci s-o călăuzească spre intrarea estică, cea adevărată. Sanctuarele, construcțiile care se înghesuiau între Propilee și fațada vestică a Partenonului, astăzi radioasă și liberă, își aveau rolul lor în armonia generală a Acropolei; nu numai că formau tot atîtea etape către Partenon, ci, îngrămădindu-se astfel

Scanned with OKEN Scanner

la picioarele lui, stînjenindu-l puțin, arătau că latura aceasta era cea din spate, semnificînd totodată că ea nu era socotită sfîrșitul clădirii. Toate acestea se racordau cu Calea Sacră ce contura colțul templului, îndreptînd pașii și așteptarea către intrarea principală și degajată. Acolo, alături de marele altar, o amplă și liberă platformă, încărcată mai tîrziu cu micul templu al Romei, crea un spațiu deschis ca o floare proaspătă în fața frontonului suprem unde era figurată nașterea zeiței. Intrarea Acropolei era opusă intrării templelor ; Calea Sacră căpăta și mai mult sens și logică ; ea accepta acest obstacol pentru a-l transforma în frumusețe.

Prin fațada estică, cea a Nașterii, Partenonul înflorea pe întinderea liberă și albastră. Prin cea vestică, a Disputei, cu divinitățile attice prezente pe fronton, el ținea de intensitatea și soliditatea vieții ateniene. Incinta Atenei Ergáne, Halcoteca, adunau acolo munca măruntă și populară, sutele de ofrande și vechile culte persistente. Intrînd pe Acropole vedeai templul afundîndu-și largile rădăcini de marmură în acest pămînt gras, nativ.

Grosimea și rezistența fundațiilor astăzi nude sînt impunătoare. Ele dau în vileag, în lumină, energia care susținea întregul. Sînt frumoase la postament cum este la acoperiș șarpanta de lemn sănătos, din cedru incoruptibil.

Totul este astfel dispus încît geniul constructorilor să apară ca iradiere a probității, ca profunzimea viei rațiuni. Este munca unui om liber care stă pe picior de egalitate cu zeii, nu caută să-i înșele și aduce zeiței o marmură nefisurată și pură ca spada și scutul unui viteaz : nici vorbă de acele vicii ascunse, obișnuite arhitectului egiptean. Soliditatea operei stătea drept potențialitate și pildă în însăși substanța marmurei. De la muncitorul plătit cu bucata, care desprindea din carieră un bloc proaspăt, la meșterul ce-l fățuia pe

Scanned with OKEN Scanner

loc, pînă la Fidias ce tăia din două safire ochii lui Palas Atena, se pare că întreg lucrul la templu a evoluat în ritmul unei singure mari inimi. Din rivalităţile şi urile frămîntate aici, şi a căror urmă a rămas la Propileele neterminate, nici una n-a lăsat pe Partenon măcar o zgîrietură de unghie: măslinul căruia Atena îi dăduse viaţă pe frontonul vestic sorbea din marmură, prin toate rădăcinile, pacea zeiţei.

Orice nouă frumuseţe se naşte dintr-o victorie ajunsă dreptate, din echilibrul a două contrarii, persuasiunea obligînd forţa să depună armele, grupul Afrodita şi Ares izvodind pe Venus din Milo. Raţiunea Partenonului e de a contopi robusteţea cu delicateţea, de a uni toate formele inteligente pe care analiza le descoperă aici sub aceste două etichete exterioare. Partenonul pătrunde în conştiinţa noastră deopotrivă prin intuiţia ochiului şi cercetarea spiritului. A reflecta asupra acestei opere de justă reflecţie înseamnă a compensa ruina. Pe care n-o restaurăm cu marmură nouă, ci cu idei clare. Şi recunoaştem în cele două talgere de el echilibrate echivalările greceşti pentru ceea ce Pascal ne învaţă a discerne drept spirit al geometrizării şi spirit al fineţei: „Primul are vederi încete, dure şi inflexibile, dar cel din urmă are o suplete a gîndirii pe care o aplică concomitent diverselor părţi frumoase ale obiectului îndrăgit. De la ochi pătrunde pînă la inimă şi ştie după mişcările exterioare ce se petrece înlăuntru. Cînd posezi în întregime şi unul şi celălalt spirit, cîtă plăcere îţi oferă dragostea!" Nu e neapărat nevoie ca un mare artist să posede ambele spirite, ci să le insufle operei sale; le vom afla la Partenon, răspunzîndu-şi unul altuia ca frontoanele lui inteligente.

E făcut din geometrie şi suplete vie, dar odinioară această suplete vie avea pentru greci un domeniu, care era sculptura, astfel

Scanned with OKEN Scanner

că Partenonul este un echilibru de geometrie și sculptură. Îmi imaginez pe el un fronton ideal ce ne-ar relata nu numai disputa dintre Atena și Poseidon, ci totodată și împăcarea lor. „Nimeni să nu intre aici dacă nu-i geometru" este deviza platoniciană arborată într-o parte, iar într-alta s-ar afla chipul sculptorului de suflete și secretul pe care fiul Sofroniscei i-l încredințează lui Platon.

O dată cu modulul, geometria a fost pusă la baza oricărui templu grec. În principiu, elementele templului au o măsură comună, constituită de unul din ele: diametrul coloanei la bază; dar arhitectul veacului V își permitea fie să respecte cu eleganță atare principiu, fie să se abată de la el printr-o subtilă disonanță. Acesta avea și el *clinamen*-ul său. La Partenon nu există măsură comună între coloanele dorice masive ale peristilului și cele, mai zvelte ale opistodomului: de la primele spre celelalte trebuie să existe o mișcare, o progresie, tot ceea ce o disonanță exprimă. Despre principiul modular, falsificat în expunerea rigidă a lui Vitruvius, cred că ne-am putea face o idee adecvată dacă l-am compara cu cezura versului francez care trebuie cînd marcată, cînd eludată; marcată, ea-i conferă versului etos, eludată, patos. Ceea ce este fundamental în acest principiu se rezumă la cele două idei directoare ale întregii inteligențe grecești.

Prima este cea a cifrării oricărui monument pe care arhitectul îl concepe ca pe un poem al numerelor. După Leibniz muzica este o exersare a urechii care matematizează fără să știe. Arhitectul Partenonului știa că edifica o muzică de piatră pe o armătură matematică. Sculptura de mari dimensiuni era gîndită la fel. „Frumosul, spunea Policlet, rezultă din armonia mai multor numere". Nu mai avem astăzi acea ureche lăuntrică pentru a sesiza atare armonie a numerelor al

Scanned with OKEN Scanner

cărei simptom, mai degrabă decît izvor, este pitagorismul și nu dispunem nici de urechea-organ care să perceapă amestecul de cantitate și accent, creator al muzicalității limbii grecești. Cînd, la sfîrșitul vieții, Platon a trecut de la teoria ideilor-prototipuri la doctrina ideilor-numere, presupun că lucrul s-a petrecut în virtutea aceluiași instinct care l-a determinat pe Socrate să creadă, în ultimele-i zile, că zeul îi dă sfatul: „Consacră-te muzicii". Trebuia ca filosoful să părăsească viața și gîndirea sub semnul celui mai delicat acord al amîndurora.

Cealaltă idee este cea a existenței măsurii templului în el însuși. Desigur, omul este măsura tuturor lucrurilor și arta greacă aplică din plin spusa lui Protagoras. Dar, dacă templul grec își deduce din sine măsura, aceasta înseamnă că Partenonul este, la fel ca *Doriforul* și ca făptura umană, o formă inteligentă de viață, o ființă gînditoare al cărei scop este ea însăși.

De aici caracterul specific al proporțiilor unui templu grec: „Un edificiu grec, spune Fénelon în *Scrisoare către Academie*, n-are nici o podoabă care să joace doar rol de ornament; elementele necesare susținerii sau acoperirii lui, precum coloanele și cornișa, devin frumoase doar prin proporțiile lor". Vorbea prea în general, puțin eronat, divagînd apoi în chip ciudat. Dacă toată frumusețea Partenonului ar decurge din geometrismul, din proporțiile sale, el ar fi fost egalat de operele lui Palladio. Grația nu-i este dată de proporții, ci de ceea ce se adaugă proporțiilor, de ordinul superior căruia îi servesc acestea. Platon nu deschidea porțile școlii sale cui nu era geometru; cu atît mai mult le închidea categoric celui ce nu era decît geometru.

Proporțiile dau Partenonului măreția sa materială. Se știe că, în ce privește propor-

Scanned with OKEN Scanner

ţiile unui templu grec, totul este calculat în aşa fel încît să pară mai mare decît în realitate — lucru pe care-l constatăm cu precădere la Partenon şi mai ales la Partenonul ruinat, cu marile spaţii goale de la mijloc. În notele la *Templul gustului* dau peste o ciudată remarcă a lui Voltaire: „Cînd intri într-un edificiu clădit după adevăratele reguli ale arhitecturii, cu respectarea tuturor proporţiilor, nimic nu pare nici prea mare nici prea mic, iar întregul tinde a se mări pe nesimţite, atunci cînd îl priveşti cu stăruinţă. Exact contrariul se petrece în monumentele gotice". Genul de edificiu clădit după adevăratele reguli ale arhitecturii este în acest caz, după Voltaire, Sfîntul Petru de la Roma, cu toate că nu l-a văzut niciodată. Or, — orice ar fi spus Viollet-le-Duc care, plasîndu-se pe punctul de vedere al „scării umane", conferă Sfîntului Petru şi templului grec acelaşi principiu al proporţiilor — Partenonul se comportă aidoma unui monument gotic şi exact invers de ceea ce Voltaire crede cu convingere a fi adevăratele reguli. Nici el şi nici o biserică ogivală nu se măresc pe măsură ce le priveşti. Doar cînd îţi arunci prima dată ochii dau impresia de grandoare materială, însă această grandoare descreşte cînd o cercetezi şi reflectezi. Dar ideea pe care ne-o facem despre monument nu se diminuează din această pricină: dimpotrivă. Grandoarea materială este prima treaptă peste care trecem spre a ajunge la o grandoare superioară, cea a spiritului, apărînd în fiece detaliu, în măsura în care acesta posedă propria lui frumuseţe legată armonios cu ansamblul. Grandoarea materială e un ordin al geometriei şi el începe cu fundaţiile. Privirea porneşte, ca şi cea a arhitectului, de la el, dar nu rămîne aici. De la ordinul geometriei se înalţă către ordinul vieţii, cel ce ia sfîrşit pe fronton. Cînd acesta pătrunde, printr-o dialectică de tip platonician, în inima şi trupul frumuseţii,

Scanned with OKEN Scanner

grandoarea cărnii nu mai există pentru el; desigur, va trebui să răzbească de sub ea. Dimpotrivă, la Sfîntul Petru, sfîrșitul și încununarea percepției noastre este tocmai această măreție a cărnii, a materiei, totul părînd într-adevăr „că se mărește pe nesimțite atunci cînd îl privești cu stăruință". Cantitatea nu mai este ca la greci simbol grosolan și treaptă inferioară a calității; ea devine un scop în sine; mai mult încă, devine țelul însuși al proporțiilor. Imensitatea sălii hipostile de la Karnak ni se revelează de la întîile priviri, confirmată și fundamentată fără schimbare de privirile următoare; impresia rămîne nealterată: este o frumusețe masivă, în timp ca și în spațiu. Grandoarea materială a Sfîntului Petru nu se arată întreagă de la prima aruncătură de ochi; ea crește pe măsură ce pătrundem în edificiu și ne familiarizăm cu el; ochiul descoperă încetul cu încetul în proporții respectiva grandoare; el se înfruptă și se abandonează pînă cînd impresia ultimă este cea de masă și de orgoliu roman, de catolicism glorificat ca un torent de orgi în literele gigantice de la baza cupolei: *Tu es Petrus et super hanc petram Ecclesiam meam aedificabo* (Tu ești Petru și pe această piatră voi clădi Biserica mea). Într-adevăr, piatra, neîndoielnic necesară, a temeliei religioase; dar numai piatra, nu și biserica fremătînd de oameni, nu lăcașul divinității. În această apoteoză cantitativă și materială nu pot vedea pe sfîntul Petru primind cheile împărăției cerurilor, ci pe sfîntul Petru dinaintea cîntatului cocoșului, renegînd de trei ori idealismul evanghelic, împărăția lui Dumnezeu. Dimpotrivă, în templul grec ca și în biserica gotică, prin însuși principiul ei, cantitatea implică o inteligență ce se trezește și se desprinde de aceasta. O latură a Partenonului oferă privirii aceeași imensitate ca nava unei catedrale: spiritul însă, în loc să înalțe grandoarea pe proporții, aidoma unei cupole,

Scanned with OKEN Scanner

readuce măreția materială la armonia inteligentă a proporțiilor, descoperă în număr virtualitatea unei muzici și slobozește din piatră, ca pe însuși sufletul monumentului, o putere melodică.

Partenonul, ca și navele de la Chartres și Amiens, este o capodoperă a artei ce utilizează proporțiile, fără să se înfeudeze lor, fără să considere proporția o dogmă, ci o formă a inteligenței, concepînd adevărata proporție ca pe o proporție a proporțiilor. Una din cele cinci sau șase remarci profunde ce emană din *Gramatica artelor desenului* a lui Charles Blanc* este aceasta: „Decepția noastră în interiorul Sfîntului Petru, spune el, provine din concordanța perfectă a celor trei dimensiuni. Înălțimea fiind foarte înaltă, lățimea foarte largă și adîncimea foarte adîncă, cele trei mărimi se egalează una pe alta, neutralizîndu-se". Este foarte adevărat. Nu există o mărime absolută. O mărime nu iese în evidență decît prin sacrificarea alteia, așa cum o formă a ființei se conturează negînd o alta. Această concordanță a mărimilor pe cele trei dimensiuni, ce duce la diminuarea lor reciprocă, o puteți regăsi aidoma și conform aceleiași legi a lucrurilor, în vana ambiție a papilor înșiși, atunci cînd au poftit, cu Bonifaciu VIII și Urban V, să-și împodobească fruntea cu trei coroane: astăzi papalitatea pare cu atît mai impozantă cu cît, privată de dimensiunea seculară, este mai slabă. Ca și biserica gotică, Partenonul folosește arta proporțiilor spre a pune în valoare doar o singură mărime. La exterior, este lungimea laturilor mari, așa cum în gotic se află, în interior, lungimea navei. La interior predomină înălțimea statuii colosale, după cum,

* Charles Blanc (1813—1882), critic de artă francez; *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture* (1867) operă vestită odinioară, încă interesantă.

Scanned with OKEN Scanner

în gotic, la exterior, cea a turnurilor și clopotnițelor. Mărimea principală implică o mărime subordonată și o mărime sacrificată. Cînd lungimea este principala mărime, înălțimea îi este subordonată și lățimea sacrificată. Cînd înălțimea este principala mărime, lățimea îi este subordonată (îi este necesară o bază, fundații) și lungimea sacrificată. Cînd, ca la Propilee, lățimea este dimensiunea principală, lungimea îi este subordonată și înălțimea sacrificată.

Astfel, grandoarea monumentului este sugerată ochiului prin raporturile intrinseci ale edificiului, prin numere individuale care-i sînt proprii, adevărate numere inteligibile, ca cele ale lui Platon. Dimpotrivă, un monument ce vizează grandoarea materială, precum piramidele, marea sală de la Karnak sau Sfîntul Petru, îndeamnă spiritul să-i afle raportări la alte monumente. Noi nu-l putem compara cu el însuși, adică una din dimensiunile sale cu alta, ci îl apropiem de diverse edificii, și aceasta cu ajutorul numerelor obișnuite, a cifrelor. Pare-se că pentru a fi apreciată, înălțimea piramidelor are nevoie de turnurile catedralei din Köln; turistul reușește să-și facă o idee completă despre sala hipostilă numai după ce a aflat cîți oameni pot sta șezînd pe capitelul în floare de lotus al fiecăreia din uriașele coloane și că oricare din acestea depășește coloana Vendôme; scara comparativă a Sfîntului Petru are drept termeni pe Sfîntul Paul din Londra, Sfînta Sofia, Domul din Milano, Notre-Dame și este consubstanțială „grandorii" sale pînă-ntr-a fi înscrisă pe pavimentul acestuia. Avem de a face cu concepția americană a „celui mai mare din lume" (the greatest in the world). Doar sicilienii și asiaticii înclină, poate, în lumea greacă, spre atare mentalitate, cu templele lor colosale (spun poate, fiindcă în

Scanned with OKEN Scanner

afară de cifre nu avem nici un vestigiu lizibil). Atenienii însă, cînd și-au dorit pe Acropole un templu perfect, n-au căutat să-l realizeze prin brutala imensitate a unei cifre. Bunul Pausania a spus, ca și Charles Bovary, o singură vorbă înțeleaptă în viața lui, ori cel puțin în cartea sa. Motivează în chip admirabil grecesc faptul că nu dă dimensiunile lui Zeus de la Olimpia: „Nu sînt de acord cu cei ce argumentează aceste mărimi, căci ele sînt mult inferioare ideii pe care ochii noștri și-o fac despre statuie". Prin aceasta, simplul călător ce era formulează regula de aur a oricărei frumuseți superioare. Ce nevoie au Partenonul și Notre-Dame de un merit certificat prin actul notarial al cantității? „Ce nevoie, spune La Bruyère, are Trophime (a se înțelege Bossuet) să fie cardinal?"

Dacă grandoarea Partenonului este, ca și cea a unei biserici gotice, o măreție despre care se ia act grație privirii și inteligenței, și nu unui decont mecanic, ar fi un paradox excesiv să conchidem că atare măreție, a templului grec și a bisericii franțuzești, aparține întru totul aceluiași ordin. Trebuie să zăbovim acum asupra teoriei lui Viollet-le-Duc despre „scara umană" a goticului, pentru a o discuta și a o pune la punct. Conform acesteia, măreția unei biserici gotice rezultă din mărimi asamblate și ordonate, din membre arhitecturale ori detalii decorative a căror cantitate, și nu dimensiunile lor aproximative, variază cu mărimea ansamblului. Întrucît biserica este destinată omului, unitatea de mărime e stabilită în consecință. Dimpotrivă, în cazul templului grec, dimensiunile părților ar fi proporționale cu mărimea edificiului. Avem de a face cu o teorie capitală, fără de care înțelegerea goticului ar fi rămas incompletă. Am socotit-o prețioasă ca ajutor al reflecțiilor mele în fața Partenonului. În ce privește templul grec, este poate cu atît mai fecundă cu cît e mai discutabilă. Întrucît arheologia

Scanned with OKEN Scanner

clasică nu s-a ocupat cîtuşi de puţin de ea, voi cita parţial textele lui Viollet-le-Duc cuprinse în articolul *Scară* din *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* (Dicţionar argumentat al arhitecturii franceze).

„Scara unei cuşti de cîine este cîinele, cu alte cuvinte se cade ca atare cuşcă să fie proporţională cu animalul pe care trebuie să-l adăpostească. O cuşcă pentru cîine în care ar putea intra un măgar, şi chiar să se culce, n-ar fi la scară".

„În arhitectura lor, grecii au admis un *modul*... nu e sigur că ei vor fi avut o *scară*. Dimensiunea nu pare să fi schimbat *proporţiile relative* ale diverselor membre ale ordinului".

„Aşa cum în societatea antică individul nu însemna nimic, fiind o jucărie a destinului, pierdut în colectivitatea civică, tot astfel nu putea exercita vreo influenţă asupra formei şi proporţiei monumentelor pe care le ridica. Un templu este un templu; el este mare dacă cetatea îl poate face mare; e mic dacă destinaţia sa ori penuria de resurse cer să fie aşa; dacă e mare are o uşă mare, dacă e mic n-are decît o uşă mică. Doar incompatibilităţile decurgînd din natura materialelor limitează dimensiunile unui mare monument, tot aşa cum singură nevoia de a folosi o uşă împiedică să nu fie cumva mai mică decît statura umană; desigur că nici prin minte nu-i trecea unui grec să stabilească o relaţie între edificiul său şi el ca om, după cum nu-şi închipuia că *eul* lui poate modifica hotărîrile destinului. Raporturile armonice existente între membrele unui ordin grec sînt într-atît determinate de artă şi nu de obiectiv, încît, de pildă, un portic cu coloane dorice trebuie neapărat să fie amplasat pe un postament format din asize în retragere una faţă de alta, ca nişte trepte; înălţimea acestor trepte va fi în raport armonic cu diametrul coloanelor. Dacă diametrul respectivelor coloane este ast-

Scanned with OKEN Scanner

fel încît fiecare treaptă să aibă înălțimea deschiderii unui pas obișnuit, e cu atît mai bine pentru picioarele celor ce vor să intre sub portic. Dar dacă diametrul coloanelor este mult mai mare, înălțimea treptelor se va mări proporțional; va fi deci imposibil unor picioare omenești să le urce. Întrucît ele vor trebui oricum escaladate, trepte intermediare vor fi practicate pe unele segmente ale lor, ca o concesie a artei făcută nevoilor omului, făcută însă cu vizibil regret. Evident că grecul privea chestiunile artistice cu ochi de amant mai degrabă decît de stăpîn. Pentru el, arhitectura se supunea doar propriilor ei legi..."

„În locul principiilor armonice, bazate pe modulul abstract, evul mediu a emis un alt principiu, cel al scării, adică, în locul unui modul variabil ca și dimensiunea edificiilor, el a adoptat o măsură uniformă, iar atare măsură uniformă a constituit-o la început statura omului și ulterior natura materialului folosit... Pe viitor o ușă nu va mai crește proporțional cu edificiul, căci ușa e făcută pentru om și va păstra *scara* destinației sale; o treaptă va fi întotdeauna o treaptă practicabilă. Indiferent de înălțimea unei pile, baza acesteia nu va depăși niciodată înălțimea de sprijin; oricare ar fi înălțimea unei fațade, înălțimea ușilor nu va întrece două prăjini, două prăjini și jumătate cel mult, deoarece nu se poate presupune că oamenii și tot ceea ce eventual ar duce ei : stindarde, baldachine, cîrje liturgice ar depăși această înălțime. Oricare ar fi înălțimea unei nave, galeriile de serviciu de la diferitele niveluri vor fi proporționate nu după mărimea edificiului, ci după statura omului".

Las deoparte a doua scară, cea constituită de dimensiunile materialelor folosite; referitor la acest subiect se va citi în *Dicționar* frumoasa analiză, clasică în arheologia me-

Scanned with OKEN Scanner

dievală, a fațadei catedralei Notre-Dame din Paris.

Teoria sus citată nu oferă un adevăr, ci îndeamnă mai curînd la reflecție. Scara umană, ca și modulul grec, este neîncetat prezentă și amintită, dar prezentă și amintită în chiar momentul în care e gata să fie uitată și depășită, într-una din acele admirabile disonanțe ce constituie triumful și floarea armoniei gotice, cea mai bogată de care s-a bucurat arhitectura omenească. Ușile însele oferă un exemplu edificator. Ele nu depășesc, într-adevăr, nevoile staturii omului; dar elementele arhitecturale nu sînt atît ușile cît mai ales portalurile în care acestea sînt cuprinse, frontoanele aflate deseori deasupra lor. Or, portalurile și frontoanele sînt în raport cu dimensiunile edificiului în același chip ca și ușa Partenonului sau a Erehteionului.

Cred că Viollet-le-Duc este victima unei confuzii. Ceea ce trebuie luat în considerare și comparat cu ușa antică nu este ușa *funcțională* a bisericii, ci ușa ei arhitecturală, ansamblul ambrazurii. Adevăratele uși sînt cele trei portaluri. Ele apar de departe drept imensa intrare a edificiului. Relativ, sînt încă și mai mari decît ușa templului grec.

Priviți capodopera fațadei gotice, fațada de la Reims. Observați cum arhitectul i-a ridicat portalurile, cum le-a elansat cu ardoare într-o mișcare tot atît de îndrăzneață și proaspătă ca cea a admirabilelor lor statui, cum atare deschideri, atît de patetic și de efectiv căscate, încearcă să se depășească pe ele însele prin frontoane, cum aceste frontoane tind la rîndul lor să ajungă cu vîrfurile la alte deschideri, să atingă rozasele, făcînd ca totul pe fațadă să fie ușă, acces, primire și armonie fremătătoare, atît pentru lumină cît și pentru oameni. Pare-se că mulțimea a și fost atrasă, absorbită de ele; uși vii, uși pe unde oamenii se amestecă cu îngerii și care în această arhitectură a mișcării, a creșterii, ce definește

Scanned with OKEN Scanner

biserica gotică, deschid o fațadă plină de viață grație valului omenesc, valului ceresc, valului luminos.

Comparînd fațada catedralei Notre-Dame, realizată la scara umană, cu Arc de l'Etoile, Viollet-le-Duc reproșează celui din urmă că face să pară pitică cea mai frumoasă promenadă a Europei; plin de bucurie pentru monumentul său, el exclamă: „Casele din piața Notre-Dame sînt tot case și nu cuști de șoareci". Dar așezați-vă dinaintea portalurilor de la Reims. Ele par bine proporționate nu cu omul, ci cu o casă; veți observa că hotelul *Leul de aur* din față, cu automobilele parcate la intrare și cu englezii pe care-i adăpostește, e gata să intre pe portalul din centru tot atît de ușor ca frunza de salată și cei trei pelerini în gura lui Gargantua. Și cît de mult micșorează acest portal statuia Ioanei d'Arc, aflată în piața către care dă. Iată-l, adevăratul șoarece...

Ușa propriu-zisă aproape că dispare în ancadramentul arhitectural. Importanța ei este nulă. Motivele sculpturale și feroneria nu dețin decît un spațiu limitat. Marii meșteri gotici n-au căutat niciodată să dea ușilor o ornamentație adecvată, care să le sublinieze prezența: niște picturi și atîta tot. Abia — și acest fapt ar fi trebuit să-l pună pe gînduri pe Viollet-le-Duc — o dată cu decadența goticului, în perioada flamboaiantă, ancadramentele își pierd amploarea și frontoanele, reducîndu-se aproximativ la deschiderea ușii, uneori subliniată, răsfățată cu decorație prin bogatele sculpturi ale canaturilor ei.

Inexistente din punct de vedere arhitectonic, ușile de la Reims nu sînt decît treceri practicate în portaluri. Ele îmi amintesc foarte bine de acea parte a templului grecesc căreia pagina antecitată din Viollet-le-Duc vrea să le-o opună: treptele ajutătoare pentru pasul omenesc, plasate pe cele trei asize în retragere ale crepidomei.

Scanned with OKEN Scanner

Este dealtminteri probabil că meșterii gotici au avut, ca și noi, știință de aceste idei. Cred că mai categoric decît oriunde scara umană a fost depășită la Reims, și încă într-un chip deliberat. Jean d'Orbais și Jean le Loup vor fi discutat atare chestiuni, ca și Ictinos și Mnesicles, și vor fi conchis categoric în defavoarea scării și pentru autonomia monumentului, după cum arhitectul de la Notre-Dame din Paris a decis în favoarea relației monumentului cu scara. Dealtfel totul era congruent. Portalurile elansate de la Reims, cu frontoanele lor ascuțite, anunțau fleșele turnurilor, fleșe pare-se neprevăzute la Notre-Dame. O teorie generală privitoare la acest subiect ar trebui să țină seama de respectivele deosebiri și de suplețea implicită a soluției.

Poate că ceea ce este profund adevărat în teoria lui Viollet-le-Duc e tocmai faptul că mărimea bisericii gotice este esențialmente aritmetică, adică rezultînd din acumularea detaliilor și că ele, chiar la părțile mari, sînt creatoare de ordin grație numitorului comun. Mărimea templului grec ar fi mai curînd un echilibru între mărimea geometrică și cea aritmetică.

Viollet-le-Duc se înșală cu siguranță atunci cînd socotește că templul grec e lipsit de scară, că „dimensiunea nu pare să schimbe proporțiile relative ale diverselor membre". Dacă acest lucru ar fi adevărat, ar trebui să ne închipuim că arhitectul grec n-ar fi văzut nici un impediment ca un templu să fie construit exact după modelul Partenonului, de patru ori mai mic ori de două ori mai mare. Sînt însă sigur că așa ceva n-ar fi admis în ruptul capului. Ordinul, felul, detaliile unui templu erau dictate de dimensiunile lui. Nu exista arhitect care să nu fi subscris la ceea ce Aristotel spune despre tragedie: „Orice frumusețe, fie ea animată

Scanned with OKEN Scanner

sau o acțiune oarecare, se compune din anumite elemente care nu numai că trebuie să fie dispuse ordonat, ci să aibă și o mărime limitată". Un templu mic avea puține coloane, iar unul mare mai multe. Un templu mic era *in antis** unul mare peripter**. În secolul V atenienii nu construiau temple dorice mici, ci rezervau doricul marilor temple periptere, iar ionicul templelor mici amfiprostile. Dacă Partenonul trebuie să fie mai mare, iar Teseionul mai mic, primul era octostil, iar celălalt hexastil. În fine, modulul se adaptează intențiilor arhitectului, iar raportul său cu intercolonamentul variază după efectul de masivitate sau de zvelțețe scontat. El poate merge de la simplu la dublu, de la pycnostil*** la diastil****, poate și mai mult.

Teoria lui Viollet-le-Duc***** se întemeiază, în ce privește templul, pe două elemente principale: treptele și ușa. Nici unul, nici celălalt nu par pe de-a-ntregul probante. Abia în veacul V templul grec înlocuiește treptele, pe măsura pasului omenesc, ce duceau către peristil cu cele trei asize colosale în retragere (și încă la Teseion nu sînt decît două). Această măsură avea un scop bine precizat, consunant

---

* Antele sînt pilaștri laterali aflați în prelungirea pereților *cellei* unui templu; coloanele *in antis* sînt plasate între acești pilaștri; templele periptere pot avea și ele ante.

** Peripter este un templu înconjurat pe cele patru laturi de un rînd de coloane plasate la o distanță de un intercolonament față de *sekos* (spațiul unui templu, uneori compus din mai multe încăperi, închis cu zid).

*** Pycnostil este templul a cărui colonadă are un intercolonament de trei moduli sau de un diametru și jumătate de coloană; este cel mai mic intercolonament antic.

**** Diastil este templul a cărui colonadă are un intercolonament de șase moduli sau trei diametre de coloană; printre cele mai mari intercolonamente antice.

***** Eugène- Emmanuel Viollet-le-Duc (1814—1879) arhitect, restaurator de monumente arhitectonice și istoric de artă francez.

Scanned with OKEN Scanner

cu contemporana îngustare a aceluiași peristil, și anume de a face din templu nu un promenoar, ci exclusiv lăcașul divinității. S-a avut grijă de omenescul pas, tocmai pentru a-l îndepărta. Cît privește ușa templului grec, ea nu trebuie comparată cu cea a unei biserici; inexistența ei arhitecturală a fost mai sus discutată. Ușa unui templu nu e destinată numai trecerii, ci și iluminării. Ea ține locul ferestrelor și rozaselor gotice. Nu-i mai lipsită de măsură decît imensele suprafețe vitroase ale catedralelor noastre. Mai mult, rolul ei corespunde perfect cu cel al acestora. În biserica gotică, unde totul este acțiune și tensiune, lumina însăși nu e primită pasiv; ea se colorează, vibrează și cîntă în vitralii. Și ușa templului trata la fel lumina, ca pe un lucru viu, ca o ecluză apa: se deschidea mai mult sau mai puțin ca s-o lase să intre, să se filtreze, să curgă; o distribuia în raze sau o arunca în cascadă, torențial, peste tezaure. În casa zeului, ea era slujbașa luminii.

Dacă mărimea unei opere grecești, ca și a unei opere gotice, depășește sigla sau cifra dimensiunilor ei, este tocmai pentru că artistul a ținut cont în cel mai înalt grad de dimensiuni, spre a nu le lăsa să sară-n ochi. Dacă, la Partenonul lui Ictinos, dimensiunile folosite la Partenonul mai înainte început au suferit o modificare și dacă noul edificiu refuză a utiliza întreaga suprafață pregătită de fundațiile celui vechi, înseamnă că un ochi mai ager a intuit și cîntărit dimensiunile ce convin exact octostilului. Fidias putea realiza și un *Zeus* de șase degete, tot atît de măreț ca statuia colosală de la Olimpia; l-ar fi făcut atunci așa cum se potrivea acestei dimensiuni, în picioare, nu șezînd, fără piedestal, fără Victorie în mînă.

Un templu mic nu este deci diminutivul unuia mare, nici unul mare amplificarea unuia mic. Elenicul nu se comportă în această

Scanned with OKEN Scanner

privință diferit de gotic. Rămîne însă în picioare întrebarea: are templul o scară?

Scara unei cuști pentru cîine e cîinele. Scara bisericii este omul. De ce tocmai omul, cînd biserica e casa Domnului? Din două motive. Întîi, fiindcă biserica e făcută spre a primi oameni și este modelată de scurgerea lor ca un acoperiș înclinat de șiroirea apelor, fiindcă biserica vizibilă, din pietre, nu este decît un simbol al adevăratei biserici a cărei piatră unghiulară este un om, Petru, și toate celelalte pietre sînt oameni, suflete. Apoi pentru că biserica, fiind casa lui Dumnezeu, este casa unui Dumnezeu ce a devenit om, îmbrăcînd forma omenească nu sub semnul unei măreții teribile și colosale, ci în simplitatea leagănului în iesle, în slăbiciunea și umilința acceptării morții pe cruce. Statura omenească este aici aidoma staturii Domnului. Cele două scări umane, cu toate că se întrepătrund și se implică, nu sînt deloc identice. S-ar putea spune că prima, scara mulțimii, e mai curînd cea de la Reims, iar a doua, scara omului, mai degrabă cea de la Notre-Dame din Paris.

Templul grec are o scară și această scară este zeul, adică o formă umană niciodată monstruoasă, dar mai mare, mai solidă, mai puternică. Partenonul e consunant cu dimensiunile zeității lui. Nu vreau să spun că față de statuia de fildeș este exact ca o casă pentru om. (Să ne amintim totuși de micimea caselor ateniene, adevărate colibe, uneori doar pentru noapte). Proporțiile ca și dimensiunile lui pregătesc ochiul să ia contact cu o prezență colosală. Cele trei trepte sugerează un pas supraomenesc, ușa înaltă trecerea unui zeu. În aceeași măsură în care exteriorul este conceput să atenueze atare așteptare, interiorul, dimpotrivă, e făcut să o depășească. Statuia care atinge plafonul e și mai mult mărită de întuneric, de dedublarea colonadei, oferind un nou ordin de mărime

Scanned with OKEN Scanner

după cel arhitectonic. Mai mult încă, exteriorul comportă deja o punere la punct, furnizează o scară prin marea Promahos de bronz: datorită lăncii, al cărei vîrf era zărit de marinari îndată ce treceau de capul Sunion, ca primă vestire a cetății, ea constituia într-adevăr clopotnița Acropolei, clopotniță izolată de monumentele acesteia, aidoma campanilelor italiene. Promahos elansa colina, sporindu-i înălțimea peste tot sacrificată în favoarea liniilor orizontale. Quatremère de Quincy deosebea colosalul statuilor în aer liber, precum colosul din Rodos care, privit de departe, își recăpăta dimensiunile normale și se încadra în peisaj, de colosalul statuilor de interior, hriselefantine, care era un colosal absolut. Promahos de bronz era însă pentru Acropole o statuie de interior, menită a servi printre temple drept specimen al formei divine și totodată drept scară a dimensiunilor lor. Aspectul construit al colinei, succesiunea planurilor orizontale, ierarhia sculpturală înălțîndu-se pe puternicele-i fundamente, totul prevestea acest geniu înarmat al Acropolei. Măreția naturală a unui zeu era realizată cu aceeași convingere religioasă, cu același artificiu simplu, temeinic și calm ce conferea zeilor șezînd de pe friza partenonică a Panateneelor statura unor oameni în picioare.

Această formă divină este forma umană eroizată. Templul grec este la scara unui fel de supraom nietzschenian pe care omul poate că nu trebuie să-și piardă speranța că-l va atinge. „*Cella* ta se va prăbuși, spune Renan, dacă ar trebui să cuprindă o gloată". Mi-l închipui pe Nietzsche notînd aici, pe marginea *Rugăciunii pe Acropole:* „Da, de rîs!" Viollet-le-Duc se înscrie în fals cînd afirmă despre templul grec: „Desigur că nici prin minte nu-i trecea unui grec să stabilească o relație între edificiul său și el ca om, după cum nu-și închipuia că *eul* lui poate modifica

Scanned with OKEN Scanner

hotărîrile destinului". Dimpotrivă, era deplin conştient că monumentul său trebuie să fie raportat la o viaţă eroică şi supraumană, la un fel de *eu* ideal, aidoma cetăţii doriene şi înţeleptului platonician care descoperă mereu în suflet cele de trebuinţă spre a concepe o ordine superioară destinului.

Aflu chiar într-un articol al *Dicţionarului, Donjon,* unde Viollet-le-Duc descrie marele turn al castelului de la Coucy, următoarele cuvinte: „La acest donjon totul este clădit la o scară mai mare decît normală: suporţii de descărcare ai crenelurilor, treptele scărilor, băncile, parapetele par făcute pentru oameni de statură mai mare decît cea obişnuită". Gîndiţi-vă la templul grec şi veţi constata că aceeaşi idee produce aceleaşi efecte de arhitectură. În cazul castelului supraomul este acel colos de fier, de orgoliu şi îndrăzneală ce se numeşte cavaler, baronul feudal. Castelul este casa baronului precum templul cea a zeului." La Coucy, continuă Viollet-le-Duc, recunoaştem concepţia metodică a omului civilizat care ştie ce vrea şi a cărui voinţă este de neclintit. Nici o ezitare nu transpare aici: fortăreaţa este clădită repede dintr-un singur elan; totul este prevăzut, calculat şi aceasta cu o amploare şi simplitate a mijloacelor făcute să uimească pe omul nedecis al vremii noastre". Cuvintele se potrivesc întocmai Partenonului.

Aşadar Atena de bronz dădea Acropolei nota ei specifică, perspectiva şi rostul său de colină a zeilor. La scara lui, Partenonul părea o fiinţă vie ca şi ea. Opoziţia dintre templu şi biserica gotică devine aici radicală. Biserica, făcută pentru mulţime, este ea însăşi o mulţime, mulţime de vegetînde detalii, mulţime de statui, mulţime de personaje pe vitralii, mulţime de suporţi, ramificări de ogive şi colonete prin care şiroieşte vizibil orice amănunt al structurii de susţinere. Atare arhitectură de susţinere este de un continuu

Scanned with OKEN Scanner

dramatism. Mulțimea omenească ce umple edificiul și mulțimea structivă și decorativă care formează motivul arhitectural se cheamă, se implică; colaborarea lor realizează o unitate de piatră și lumină, de carne și rugă care simbolizează Cetatea lui Dumnezeu. Templul însă, care nu-i sortit mulțimii, nu reprezintă mulțimea. El reprezintă un individ. Despre furnicarul de detalii ce acoperă Chartres, Milano, Burgos, grecii ar fi gîndit probabil ceea ce au răspuns spartanii la discursul prea lung al ambasadorilor samieni: uitînd începutul cuvîntării acestora, nu putem înțelege sfîrșitul. La Partenon, totul unește începutul cu sfîrșitul prin una și aceeași curbă inteligibilă. Partenonul nu este o sumă de entități umane, ci o viață omenească. El nu este o gloată de statui, ci o statuie. Marea Palas de fildeș și templul ce-i servea drept raclă au fost realizate în același timp, una alături de celălalt, una pentru celălalt, una ca celălalt; templul își purta frontoanele-i gînditoare întocmai ca zeița caii galopînzi și sfincșii căștii sale: avînt al sufletului lor și supremă floare, în formele agile ale ordinii și inteligenței.

Secretul Partenonului este, în măsura în care acesta duce imperceptibil și cu precizie la apogeu strădania oricărui templu grec, următorul: în năzuința de a depăși cantitatea, de a supune materia spiritului, de a se elibera de toate servituțile ei sau mai degrabă de a proceda așa încît toate servituțile-i, convinse de rațiune, să consimtă liber la armonia întregului, arhitectura pare că tinteșe către arta ce o depășește, sculptura, și că sub influența acesteia ea însăși devine sculptură. Constructorul a gîndit Partenonul ca un sculptor, iar în materia de marmură a acestuia există o sculpturală latență. Ictinos a vrut ca opera lui să merite omagiul adus de Platon trupului tînărului Harmides: frumos ca o statuie.

Scanned with OKEN Scanner

N-a urmărit el oare acest lucru în mod intenţionat, aşa cum afirmam despre meşterii gotici? Fidias, Mnesicles, Calicrates, Ictinos erau preocupaţi de cele mai dificile probleme de tehnică, de optică, şi n-ar fi fost atenieni dacă nu le-ar fi discutat cu subtilitate. Se scriau atunci tratate despre arhitectură, precum şi despre alte multe meserii, şi pe bună dreptate ni le putem închipui tot atît de precise, pline de experienţă concretă, de date, de sănătoase şi prudente teorii ca şi tratatele tehnice care ni s-au păstrat, cele din colecţia hipocratică şi cele ale lui Xenofon. Ceea ce, în lumina istoriei artei şi a esteticii, descoperim despre frumuseţea Partenonului era probabil formulat cu precizie în tratatul scris de Ictinos despre opera sa. Poate că afirma în termeni adecvaţi că idealul arhitecturii era să se apropie de statuarie şi că Partenonul avea drept ţel acea frumuseţe a unei statui. În termeni ca aceştia, pe care-i împrumut dintr-o lucrare neîndoielnic foarte asemănătoare, *Tratatul despre sculptură* al lui Benvenuto Cellini: „După mine, toţi artiştii care, în virtutea sculpturii, se pricep cel mai bine să realizeze un corp omenesc, cu proporţiile şi dimensiunile sale, aceia vor fi în acelaşi timp şi cei mai buni arhitecţi, cu condiţia să nu fie totuşi străini de elementele constitutive ale acestei arte, pe cît de nobilă, pe atît de utilă. Sînt îndreptăţit să afirm cele de mai sus, bazîndu-mă nu numai pe raporturile generale existente între edificii şi corpul omenesc, ci şi fiindcă proporţiile coloanelor şi ale altor elemente arhitecturale îşi trag obîrşia din proporţiile corpului uman. Astfel, repet, orice artist se va dovedi maestru în realizarea unei statui armonioase cît priveşte toate dimensiunile şi părţile ei, acela, sînt sigur, va deveni deosebit de priceput în arhitectură". În jurul acestei idei a luat naştere la arhitecţii greci vocabularul meseriei lor, cu termenii lui

Scanned with OKEN Scanner

împrumutați din viața organică. În jurul ei s-a constituit teoria ordinelor care, în domeniul creației artistice, este pandantul aceluiași principiu al interdependenței și armoniei descoperit de Cuvier în natură. Atare tranziție de la o artă la alta, de la individul viu la monument, de la sculptură la arhitectură, această formă cuprinzătoare și suplă care pentru Bacon este transferul experienței, se vădește a fi una din trăsăturile caracteristice ale inteligenței grecești. Analogiile ingenioase, metaforele, tablourile plastice transpuse în poezie sînt formele cele mai izbitoare ale imaginației homerice. Filosofia lui Platon are ca principiu inducții geniale de la ordin la ordin, de la viață la viață. Așadar, încă de pe vremea Partenonului, grecii avansaseră mult pe calea acestei estetici generale ce orînduiește sub aceleași legi diversele forme ale frumuseții, permițînd concluzii într-un domeniu, deopotrivă valabile și pentru altele — în fine, tot ceea ce va deveni la Platon dialectică și ierarhie a frumosului. Damon, maestrul lui Pericle, spunea că nu te poți atinge de legile muzicii fără să zdruncini temeliile statului. Proporțiile templului doric și mai ales ale Partenonului octostil sînt analoage celor fixate de *Doriforul* lui Policlet. Cînd Lisip, alungind trupurile, va impune un nou canon, doricul este pe cale de dispariție, iar canonul lui Lisip devine concordant cu stilurile ce vor lua în stăpînire arhitectura: ionicul și corinticul. Datorită tocmai spiritului sculpturii, care sfărîmă legea frontalității, Propileele sfidează simetria: în ele am văzut echivalentul unei articulații, al unui *clinamen*. Arheologii au socotit multă vreme drept verosimilă interpretarea conform căreia înclinarea către navă a zonei altarului principal al multor biserici ar simboliza aplecarea pe cruce a capului lui Hristos. Se pare că dom-

Scanned with OKEN Scanner

nul de Lasteyrie * a respins acum această ipoteză la care aderaseră necondiționat Viollet-le-Duc și Emile Mâle **. La ea m-am gîndit totuși în fața curburii stilobatului Partenonului, voită în chip expres doar la peristil, și care nu-și are nici o rațiune în interior, dar care, fie conform logicii arhitectului, fie datorită tasării zonelor laterale, apare cît se poate de evident pe întreaga întindere orizontală a templului. Obîrșia acestei curburi rezidă în respectarea cu strictețe a unei anumite legi optice, dar îmi place să văd în ea pandantul păgîn al Hristului arhitectural, un puternic piept de atlet, umflat în actul respirației adînci, înclinat și palpitînd în unduirea înfloritoarei sănătăți. Mi-l închipuiam pe arhitect cugetînd la arta rivală, pentru a-i smulge secretul, ca un poet rafinat care se străduie să transpună în arta lui efectele picturii sau ale muzicii, marmura aducînd templului, prin însăși substanța și vinele ei, obișnuința vieții și afinitatea trupurilor tinere. Doar statuile figuraseră pînă atunci ființe în întregime din marmură. Familia Alcmeonizilor dobîndise o glorie panelenică, folosind marmura în părțile cele mai vizibile ale marelui templu de la Delfi; alcmeonidul Pericle a vrut să-i întreacă pe ai săi în propria lui cetate, cerînd doar Penteliculuipietrele Partenonului său și solicitînd exclusiv muncii libere brațele care l-au clădit. Astfel, noul templu întrunea cele mai specifice condiții pentru a fi gîndit și realizat ca o statuie.

Membrura doricului îmi evocă întotdeauna celebra pagină a lui Cellini despre sculptură și corpul omenesc. Templul doric era construit cu șarpantă viguroasă și substrucții

---

* Robert de Lasteyrie (1849—1921), arheolog, paleograf și istoric de artă francez; *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique* (1927).

** Emile Mâle (1862—1954), istoric de artă francez, membru al Academiei franceze.

solide, ca omul nud de către sculptorii peloponesiaci. Grinzile arhitravei, așezate direct pe abacele capitelurilor, posedă frumusețea substanței și funcționalității pe care Cellini o apreciază entuziast la *os sacrum* (chipul sacru). Dar la greci, la italieni, atare robustețe a desenului și formei părea că emană ca o exigență din densa și sănătoasa carne mediteraneană. Tot astfel și templul doric grec avea intime legături cu marmura, căci doar în acest material putea să-și împlinească perfecta frumusețe.

Umanitatea pe care Partenonul o primește din mîinile sculpturii, așezate cu generozitate pe el, n-a coborît oare în toată Acropola? Cei care au nivelat primii solul acestei mase stîncoase mînuiau, împinși de un presentiment, tîrnăcopul, fratele obscur al daltei ce avea să sape canelurile coloanelor dorice și să facă a pluti procesiunea frizelor. De la volutele de calcar roz pînă la ordinul frontoanelor ei și la lancea verticală a Atenei Promahos, Acropola era un munte sculptat și viu. Arhitectul care-i propunea lui Alexandru să-i cioplească o statuie în muntele Atos, cu un oraș ridicat pe mîna dreaptă a acesteia, n-ar fi creat, ci exagerat în chip monstruos acea artă a umanizării naturii.

Așadar Partenonul se situează între un început, o rădăcină de geometrie și un sfîrșit, o floare de sculptură. Baza coloanelor sale, aidoma tălpii picioarelor, îl fixează pe sol, iar amprenta lor, luată ca modul, îl situează în contact calm și pur cu geometria eternă. Această geometrie înflorește în sculptura metopelor și frontoanelor, iar cînd ochii coboară din nou de la frontoane pe templu, cînd privirea, dimpreună cu lumina, îi aleargă prin caneluri, ea descoperă peste tot liniile unei statui, ele însele la scara unei statui, a unui zeu al cărui lăcaș îl vestesc în tăcere. Mo-

Scanned with OKEN Scanner

dulul și scara se contopesc atunci, precum geometria și viața, într-un termen mai înalt care este rațiunea. Modul, rațiune a cantităților relative: — nici un număr care să fie arbitrar, care să nu existe prin necesitate și în virtutea principiului celei mai bune opțiuni. Scară, rațiune a dimensiunilor aparente: — nici o mărime care să nu se potrivească unei făpturi supraomenești și care să nu-i arate omului pasul ce-l are de făcut spre a se ridica la înălțimea vieții zeilor.

Scanned with OKEN Scanner

VIII

Statuaria Partenonului

Mai mult chiar decît arhitectura Partenonului, Acropola Atenei înseamnă sculpturile împrăştiate ale acestuia. Ducîndu-le la Londra, Elgin le-a făcut cunoscute Europei şi ele au devenit o şcoală a lumii. Talasocraţii veneţieni au aruncat în aer Partenonul. Talasocraţii britanici i-au jefuit frontonul. Din acest triunghi ros a mai rămas doar atît: o frunte. O frunte sub care s-a gîndit nu numai un ordin, ci ordinea. Sub privirea studioasă şi sub acţiunea gîndirii, el îşi recapătă şi-şi exercită din nou funcţia; pagina albă prinde iarăşi viaţă.

Ordinea este gîndită în limitele frontonului triunghiular ale cărui exigenţe pot fi comparate cu ceea ce pentru Corneille şi Racine sînt cerinţele celor trei unităţi. Înlăuntrul lor trebuie înscrisă o compoziţie. Conform procedeelor artei, dintr-o servitute va ieşi la iveală o frumuseţe.

Din fericire, săpăturile de pe Acropole ne-au restituit în parte frontoanele primitive, unde ordinea se căuta înainte de a se găsi, obţinîndu-se substitute naive ori ingenioase. Primul templu construit pe acest loc era Hekatompedonul din vremea lui Solon, care avea două frontoane lungi de zece metri, din calcar pictat în culori tari; ele înfăţişau lupta

Scanned with OKEN Scanner

lui Hercule cu Tyfon, pe partea vestică și pe Atena, Zeus și Erehteu, pe cea estică.

Aceste frontoane datează aproximativ de pe timpul generației care a început să plaseze (sau să placheze) sculpturi pe frontoanele dorice, pînă atunci goale. Atare decorație joacă un rol similar stucului de la Olimpia sau de la Agrigent: efectul ei este de a masca piatra de construcție de proastă calitate, plină de găuri și cochilii, dar ușor de sculptat pentru meșterul obișnuit să lucreze în lemn. Culoarea este deci înainte de toate un mijloc de fățuire, deopotrivă cerință a materialului și desfătare a ochilor naivi.

De pe frontonul estic, cel al Atenei, ne-au parvenit zei șezînd și cozi de șerpi. Pe frontonul vestic. Hercule luptă cu Tyfon în fața unui monstru cu trei busturi terminate într-o singură coadă de șarpe. Încolăcirile sinuoase ale acestor cozi au constituit, după părerea mea, modalitatea cea mai comodă de a umple colțurile frontonului triunghiular, de a face legătura între ființele verticale, oameni și zei, care ocupau centrul — chipuri sublime — și formele tîrîtoare, degradîndu-se pînă la dimensiunea lipsită de înălțime.

Micile temple sau tezaure, puțin mai timpurii, au oferit schema acestui procedeu.

Iată, la Muzeul Acropolei, o altă luptă a lui Hercule, cu Hidra, avînd aceeași binevenită coadă. În colț a fost amplasat un crab. Cînd templul arhaic cu ante a fost înglobat și transformat în Hekatompedonul Pisistratizilor, un fronton de marmură fiind înălțat în fața antelor primului, pe colonada noului peripter, lupta Atenei cu giganții de pe frontonul vestic s-a înscris mai firesc în cadrul prestabilit: diverselor atitudini ale corpului omenesc, de la verticală la orizontală, forma triunghiulară le-a fost, ca și la Olimpia, suficientă. Piesele existente la Muzeu, pe cît se poate emite o părere întemeiată pe atare fragmente, atestă o artă mai puțin străbătută de nerv și mai

Scanned with OKEN Scanner

puţin originală decît cea de la Olimpia. De fapt n-are nici o importanţă. De la frontonul de lemn policrom la cel de marmură, apoi de la acesta la frontonul Partenonului e vorba de fiecare dată de o nouă generaţie. Trei generaţii ce marchează trei paşi care, sub pretextul decorării unui triunghi, reuşesc să stăpînească ordinul.

De la frontoanele Partenonului lui Pericle avem fragmentele de la British Museum, de la Luvru şi de la Muzeul Acropolei, printre care doar două capete: cel al lui Teseu şi capul de femeie numit capul Laborde, astăzi la Luvru. Aşadar un cap masculin şi unul feminin. Apoi o duzină de fragmente de mari dimensiuni. În fine, o mulţime de mici fragmente. Totul trebuie să ne ajute spre a gîndi ansamblul. Să avem grijă să nu ne cadă privirea pe restaurarea münchenează a lui Furtwängler, prin intermediul căreia cîrpacii nemţi îşi bat joc de credulitatea publicului. Nu dispunem decît de un singur document: inestimabilele desene executate în 1674 din ordinul marchizului de Nointel, ambasador al regelui, de către un pictor flamand din suita sa, în cursul vizitei întreprinse pe Acropole. Sînt desigur cópii în maniera flamandă, al căror sens e alterat de un patetism convenţional. Dintre capete, doar cel al lui Poseidon îşi păstrează expresia fidiacă: zeul mărilor este într-adevăr fratele lui Zeus Olimpianul, înfăţişat de un bust de la Boston.

Pe cele două frontoane n-au rămas *in situ* decît fragmentele din colţuri. La frontonul estic, cel al Naşterii, într-un colţ sînt urmele cailor Soarelui Răsare, iar în celălalt unul din caii Lunii care apune. Naşterea Atenei e cuprinsă în ritmul zilei şi în mişcările astrelor. Răsăritul Soarelui în marmura Partenonului... avem un motiv mai puţin să-i deplîngem dispariţia, fiindcă Victor Hugo l-a re-

Scanned with OKEN Scanner

creat în versurile *Satirului!* Aidoma, cred. O minune ca cea din *Strigoiul* („Sînt eu, nu o mai spune").

. . . . . .

„Căci se vedea și brațul zeiesc care îi mînă
Și terminase Apolo cu propria lui mînă
De înhămat cvadriga, iar pieptul lor de aur
Cei patru cai cabrîndu-l, porneau la drum ca focul,
Ieșind din marea nopții pe-aprinsul țărm al zilei"

Locul acestor primi pași este chiar în unghiul frontonului. Cît de îndepărtate par naivele cozi de șarpe! Ajungem în punctul în care, printr-o revoluție, totul pare să se întîmple ca și cum triunghiul ar fi devenit o necesitate a subiectului și nu subiectul o necesitate a triunghiului.

Viața începe. Se face ziuă. Din colțul drept al frontonului ceva ia ființă. Fragmentele permit să ne reprezentăm cu exactitate Soarele, exceptînd capul; spatele lui se află în valuri. Pe gît și pe brațe vinele se îngroașă. Pe plintă, sub mîna dreaptă, două găuri serveau la fixarea hățurilor de metal, făcînd să strălucească pe ele întîia rază de soare. Căci acest colț răsăritean este luminat numai dimineața. Răsăritul soarelui în marmură corespunde soarelui care răsare pe mare.

Omul care se ridică în fața Soarelui, îndată ce acesta răsare, este perechea atenianã a lui Adam din Capela Sixtină, și este numit Teseu. Nu există nici un motiv ca să-i retragem acest nume, după cum n-a existat nici unul cînd i s-a dat. Despre Ilisos care deține locul corespunzător pe frontonul vestic, Quatremère de Quincy scria, cu oarecare naivitate: „Crezi că Ilisos e gata să se scoale,

Scanned with OKEN Scanner

crezi că se scoală, te miri că mai e încă acolo". Este însă adevărat că aceste figuri își îndeplineau cu asupra de măsură rolul lor de transmițătoare ale mișcării. O dublă mișcare. O mișcare arhitecturală: se pare că ele amplifică spațiul frontonului, trasînd, pe măsură ce se ridică, o linie oblică spre acroteră. O mișcare plastică: cea care se transmite pînă la scena patetică de la mijloc, unde nu figurează decît zei, mari zei, desfășurați pe întreaga lor statură supraomenească.

Teseu se trezește dimineața, cu fața către soarele care răsare. Concomitent cu nașterea Atenei omenirea își deschide ochii spre rațiune: această naștere a spiritului iacent, ridicîndu-se de jos, duce, aidoma unor trepte aflate sub *sima** frontonului, către gîndirea divină lipsită de geneză și ezitare, ce-și formulează ca o Idee figura ei înaltă și dreaptă.

El se ridică, se trezește, precum Partenonul, al cărui semn uman este, se trezise în altă dimineață. Picioarele depărtate abia au părăsit poziția orizontală, iar torsul marchează, prin cele trei cute ale lui, trei planuri, progresia atitudinii umane și drepte, de la articulația șoldului pînă la amplitudinea pectoralului care trădează ochiului forma plămînului și prezența sănătosului torace umflat de aerul rece al zorilor. Și deasupra umărului capul calm e totul doar privire. Iată statuia omului care vede.

A trebuit să fie coborît de pe fronton ca să se afle în ce măsură acest Teseu era conceput pentru acest fronton, pentru a fi privit de jos și de departe. Pe partea odinioară ascunsă privitorului și pe care starea de sclavie în care se află astăzi statuia ne-o arată, liniile corpului sînt adunate, scurtate, în vreme ce pe latura ei vizibilă, linia se desfășoară imensă, umărul capătă o neobișnuită am-

* Cornișă înclinată a frontonului; ambele *sime* sînt laturile unghiului obtuz al acestuia.

Scanned with OKEN Scanner

ploare: el se întinde peste măsură, aidoma genunchiului lui Moise de Michelangelo, unde se mai simte încă furioasa muşcătură a daltei în bloc. Privirea spectatorului se învîrtea în jurul acestui umăr. El era depozitarul unei energii ce anticipa neîndoielnic pe cea degajată, în centru, de ciocanul lui Hefaistos.

Statuile denumite Demeter, Core, Iris, ar fi mai degrabă, după Murray*, Orele. Nici o denumire nu se justifică mai mult decît alta, dar preferinţa mea s-ar îndrepta spre cea din urmă. Orele, sub invocaţia cărora am aşezat mai înainte această carte, semnificau la greci percepţia duratei, cursul proaspăt al vieţii, floarea care, într-un moment anume al tinereţii corpului ori al stării etice de graţie, adaugă făpturii fărîmiţa, părticica, lamura divinului spirit. Locul lor este exact în spatele omului ce se trezeşte, iar ele se succed, după legea frontonului, conform dialecticii templului, ca mugurul, floarea şi fructul. Prima, liniştită ca dimineaţa, nu vede încă. A doua întinde braţele, uimită şi fără glas, în vreme ce a treia, apărînd plină de elan şi veselie, se ridică spre a trăi o nouă viaţă şi a vesti naşterea Inteligenţei.

Fiindcă divinităţilor şezînde din dreapta le trebuie un nume, să li-l lăsăm pe cel de Parce. Aşa cum cealaltă parte a frontonului estic era sub semnul zilei care creşte, aceasta trăieşte sub semnul nopţii descrescătoare. Cele trei Parce formează contrapartea celor trei Ore. De ce este neapărat nevoie să facem deosebire între divinităţile ternare Parce, Ore, Graţii? Autorul programelor iconografice, foarte probabil Fidias, va fi făcut-o el însuşi? Pausania spune că deasupra capului lui Zeus, la Olimpia, Fidias ar fi executat într-o parte Graţiile şi în cealaltă Orele, ambele în număr de trei. Pentru sculptor

---

* Gilbert Murray (1866—1957), reputat clasicist englez.

Scanned with OKEN Scanner

numărul e mai important decît numele. La Partenon era nevoie de grupuri de trei tinere zeițe ale căror atitudini să se potrivească creșterii și descreșterii frontonului. Asta-i tot!

Numai Goethe ne-a dat adevăratul lor nume. Sînt Mumele. În măreața epocă a veacului V, femeia drapată este contrapartea bărbatului nud, aidoma ionicului și doricului. Severa ei feminitate este însă cea a unei mari zeițe. Sînii, mult depărtați, sînt făcuți pentru o maternitate spirituală și supraomenească. Distanța dintre ei este aproape egală cu diametrul lor, iar această diviziune tripartită, lărgind pieptul, dă naștere unei hiperbole de sănătate, de trăinicie, de maiestate. Pieptul devine astfel o *cella* a trupului omenesc. Poate că sculptorul vedea în atare dispunere doar o condiție a frumuseții drapajului. La Parce, scurgerea între sîni a faldurilor ia amploarea unui fluviu într-o vale largă. Gîndul mă duce la „dansatoarele" de la Herculanum, aparținînd și ele epocii clasice, și între ai căror sîni depărtați liniile *peplos*-ului capătă unduirile suple ale viței de vie întinse pe ulmi. *Vitibus iungere ulmos.* Tot așa se poate vorbi la Partenon de *Vestibus iungere mammas*: să unești sînii cu falduri, să-i cuprinzi întru aceeași vegetație plastică.

Dar mai e ceva. Depărtarea celor doi sîni îi face corespondenții genunchilor ca susținători ai drapajului. În profuziunea de pliuri lichide, cele patru repere instituie ordinea, siguranța, sînt ca niște pilaștri. Genunchii participă la forma vie, respirîndă și gînditoare a sînilor, iar aceștia capătă privindu-i o duritate și mai marmureană care-i înrudește cu rotulele transfigurate. Efect sesizabil mai ales la statuile șezînde, unde genunchii nu-și exercită funcția lor cinetică.

Pe măsură ce treci de la o Parcă la alta, pliurile devin mai complicate, mai rafinate, pînă cînd îți par, la cea culcată, o cristalizare

Scanned with OKEN Scanner

transparentă, o chiciură. Inul acoperă fără să estompeze, pîntecele și sînul se rotunjesc mai adevărate decît dac-ar fi nude. Reliefînd puternic faldurile, detaliile acestei pînze de păianjen erau destinate nu vizitatorului respectivelor sculpturi în colivia lor britanică, ci spectatorului atenian care le privea de jos. Luna, al cărei car se cufundă, pare să fi lăsat pe ultima Parcă un veșmînt de raze, iar corpul acesteia pătrunde în somnul învăluitor tot atît de pur precum iese goală Afrodita din apa sărată a mării. Ea o să doarmă, trecută din afară înlăuntru, de la sculptură la muzică și poezie, la Glück și la Valéry. Între tînăra Parcă a Partenonului și cea a poemului nu există nici o distanță în spațiu și timp.

Astfel, în partea nocturnă, ea formează pandantul lui Teseu ce se trezește. Aici bărbatul cel tînăr, pe jumătate ridicat și gata de acțiune, dincolo ultima Parcă întinsă în profuziunea vălurilor transparente, orizont al munților sub aburii serii.

Teseu se ridică gol ca un erou doric. Parcele sînt marile femei ioniene. De la una la alta, prin faldurile lichide, curge fluviul lui Heraclit. Aici trebuie să se fi întrupat una din ideile fundamentale ale compoziției artistice, de vreme ce Leonardo o redescoperă pictînd *Sfînta Ana*. Frontonul îmbia arta greacă la atare expresie înlănțuită, la transmiterea acestei torțe sărbătorești pe care o regăsim chiar și în *Îmbarcare pentru Citera**.

Așa cum tînăra Parcă îi corespunde lui Teseu, Selene e raportată la Helios. Torsul Selenei a rămas la Atena, la Muzeul Acropolei. Este un fruct de Paros aurit, formă omenească a lunii pline, densă ca și ea, astfel lucrată încît îmi închipui că artistul, degajînd

---

* Tablou aflat la Luvru și pictat de Antoine Watteau în 1717, cu patru ani înaintea morții sale.

Scanned with OKEN Scanner

din marmură acești sîni splendid umflați cu un lapte de stele, cugeta la legenda Căii Lactee. Pieptul, mai abundent decît al celorlalte figuri feminine ale frontonului, va fi părut de jos că alunecă precum luna în mare, senin și proaspăt. Rotunjit sub vălul cel fin, el echilibrează brațele orizontale și mușchiuloase ale lui Helios. Pe talgerele lor, ziua și noaptea țin dreaptă balanța.

În vreme ce frontonul estic al Partenonului era cel al cerului, frontonul vestic înfățișa vechile personificări ale pămîntului attic și lupta dintre Atena și Poseidon pentru stăpînirea locului, desfășurată în fața divinităților htoniene. Acțiunea primului fronton se desfășoară în cer, a celui de al doilea în Attica. Frontonul cerului, ordonat și puternic, este întruchiparea unui *ethos*, cel al pămîntului, mai pasionat și mai vehement, a unui *pathos*. Frontonul estic etala o compoziție centrată, ca frontoanele de la Olimpia. Dimpotrivă, frontonul vestic comportă în centru un hiatus, *aura* care proiectează de ambele părți ale măslinului pe Atena și pe Poseidon. Se pot găsi la Michaelis* fragilele ipoteze prin care se încearcă umplerea golurilor celor două centre. El remarcă judicios că la frontonul estic coloanele corespund punctelor protuberante ale compoziției, în vreme ce frontonul vestic nu comportă o corespondență analoagă. Scena Luptei este totodată mai agitată decît cea a Nașterii, mai independentă de arhitectură, mai autonomă. O parte a personajelor de pe frontonul Nașterii trăiesc pentru ele însele, sînt preocupate doar să existe cu plenitudine și naturalețe. Nașterea a fost atît de bruscă, încît colțurile

---

* Adolf Michaelis (1835—1910), arheolog german, profesor la Kiel, Tübingen și Strasbourg.

Scanned with OKEN Scanner

frontonului n-au aflat încă de ea, întocmai ca la căderea Babilonului. Helios și Selene nu participă în nici un fel la scenă. Teseu se trezește și se poate bănui că tînăra Parcă adoarme. Dimpotrivă, pe frontonul vestic, toate personajele, de la fluviile din colțuri, sînt interesate de luptă, aparțin cortegiului ori partidei uneia din divinități; mișcarea pornește din fiecare colț și circulă neîntreruptă; Pămîntul și Marea privesc pe zeii în luptă. Pe frontonul estic mișcarea provine din centru și figurile celor două mesagere au menirea să o propage. Pe frontonul vestic, cele două mișcări, de la centru către colțuri și de la colțuri către centru, se încrucișează și se suplimentează. Sau mai degrabă întrega mișcare este alimentată de acel focar de atitudini încordate care-l constituie vehementa divergență dintre Atena și Poseidon.

În colțul nord-vestic, Ilisos nu numai că localizează scena în Attica, ci, îndată ce Partenonul se dezvăluie privitorului înaintînd pe Calea Sacră, îi confiscă privirea spre a o călăuzi către mișcarea însăși a frontonului. Modelajul său păstrează o lichiditate fluvială, deopotrivă mișcare a apei și corpului.

Mișcarea corpului începe o dată cu rolul genunchiului. Cecrops și Aglauros se ridică, unul pe un genunchi, cealaltă pe amîndoi. De uimire, Cecrops înălța un braț, iar Aglauros se retrăgea către tatăl ei, într-un gest de spaimă. Folosesc aici trecutul, cu toate că grupul este singurul rămas pe Partenon în locul în care a fost amplasat în veacul al V-lea. Pierderea capetelor este în acest caz un dezastru fiindcă nu ne mai putem imagina felul în care artistul redase pe figură atare emoții puternice. Respectivele capete vor fi poate regăsite. Se știe că ele mai existau încă la începutul secolului XIX; capul lui Cecrops fusese vîndut unui englez, iar cel al lui Aglau-

Scanned with OKEN Scanner

ros adus lui Fauvel*. Din cele treisprezece capete existente încă în vremea domnului de Nointel, au mai rămas doar două, Teseu și capul Laborde, ambele aparținînd unor personaje calme: expresia personajelor străbătute de emoții va fi fost oare identică?

Aici începe marea zonă pustie datorată lui Morosini. Desenele Nointel ne permit însă a o popula cel puțin cu umbre. Între Cecrops și carul Atenei, sfărîmat în 1687, există după Aglauros cele două surori ale ei și un adolescent nud, tînărul Erihtonios. Judecînd după desene, venețienii au distrus aici extraordinare capodopere! Băiatul gol, abia reținut de sora sa șezîndă, izbucnește, cu întregul corp avîntat și întins, într-un strigăt de entuziasm. El aparține familiei Atenei. Salută victoria divinei patroane așa cum ciocîrlia salută soarele, precum Sofocle la cincisprezece ani a salutat Salamina. Acest motiv al mișcării amintește un motiv calm de la Muzeu: Triptolem între Marile Zeițe. Și unul și celălalt stăteau la inimă sculpturii attice a secolului V: un adolescent nud între femei drapate, liniile corpului armonizîndu-se cu liniile faldurilor: cele două sexe ale sculpturii.

În centru, zeii în luptă, despărțiți de măslin. Ambii avîndu-și în spate caii și carul. Era poate imitarea frontonului de la Olimpia unde caii, spune Murray, „servesc izolării și amplificării protagoniștilor". Torsul lui Poseidon este lamentabil împărțit între British Museum și Muzeul Acropolei. A mai rămas cel puțin un fragment superb: umărul stîng. Printre celelalte spărturi se bănuie că pot fi identificate porțiuni din pieptul și chiar din capul Atenei.

Desenul Nointel, foarte elocvent în acest caz, și torsul de marmură, ne oferă, poate,

---

* Antoine-Sulpice Fauvel (1813—1884), medic francez, însărcinat în 1847 să urmărească în Orient evoluția holerei. Profesor de medicină la Constantinopol.

Scanned with OKEN Scanner

prin Poseidon capitala contribuție a Partenonului la istoria statuarei, figura către care năzuiește personajul tipic al frontoanelor de la Egina și Olimpia: zeul nud, reprezentat luptînd. El constituia antiteza figurii feminine drapate. Sculptura dorianǎ n-a realizat nimic mai îndrăzneț decît această rupere a frontalității, acest picior întins în efortul incomensurabil (lipsă de măsură care, pe acest pămînt al Atenei, a făcut din el un învins) pornit din vatra păstratǎ a torsului dilatat și vibrînd.

Din cortegiul acvatic, feminin și ionian al lui Poseidon, căruia îi aparține capul Laborde, ne-a rămas doar torsul Amfitritei. La fel ca dispariția lui Erihtonios este regretabilă pierderea figurii nude, denumită Afrodita. Ea ne-ar fi înfățișat modul în care școala lui Fidias înțelegea să redea nudul feminin. Lîngă ea se afla piciorul gol al Amfitritei. Păstra oare nudul Afroditei acea prospețime marină așa cum Erihtonios sugera uscăciunea și elanul nervos al pămîntului? După cum cele două frontoane opuneau Pămîntul și Cerul, cele două jumătăți ale frontonului vestic așezau față în față Atena lui Aristide și Atena lui Temistocle. La cîte alte amănunte inteligente vor fi coborît ritmurile acestor compoziții contrabalansante!

Drapajul Amfitritei este despicat în partea superioară a piciorului stîng. Originea motivului este îndepărtată: ea trebuie căutată în reprezentarea mișcării aeriene (îl aflăm deja la mai vechea Victorie a lui Paionios). Se va vedea însă aici deopotrivă o metaforă marină: prora sparge valul aidoma piciorului care desface în mers veșmîntul.

Fi-va oare Afrodita acea figură nudă de pe desenul Nointel, ținută ca fiica sfintei Ana pe genunchii mamei sale și al cărei corp, emanînd prospețimea mării originare, contrasta cu drapajul abundent pe care stătea? Afrodita ieșind din ape și drapajul, devenit hiero-

Scanned with OKEN Scanner

glifă plastică a apei, alcătuiau pandantul adolescentului nud din cortegiul terestru, iar tînăra Venus, pe frontonul vestic, fiică a undei amare, contrabalansa pe tînăra Parcă, de asemenea sprijinindu-se odihnitor de alta mai vîrstnică. Motive simple, variabile la infinit și fecunde. De ce oare compozitorii, care exploatează cu atîta indiscreție operele literare, nu-și iau din sculptură ceea ce li se cuvine? Ambele frontoane ale Partenonului, reconstituite prin orchestrația unui discipol al lui Beethoven, nu vor fi ispitind pe nimeni?

Cincisprezece metope dintre cele mai puțin avariate, adică o parte a celor de pe latura sudică, reprezentînd lupta centaurilor cu lapiții, se află la Londra, în afară de una care se găsește la Paris adusă de Choiseul-Gouffier*; patruzeci și două, foarte mutilate, au rămas *in situ*. Celelalte, în număr de patruzeci și patru (erau cu toate nouăzeci și două) au dispărut în explozia din 1687. Toate au fost însă desenate, înaintea dezastrului, cu mult mai multă exactitate decît frontoanele, de către pictorul domnului de Nointel.

Ele nu pot fi comparate cu frontoanele. Sînt chiar departe de a egala admirabilele metope ale *cellei* de la Olimpia ce-și vor fi exercitat influența nu numai asupra metopelor Partenonului, ci și asupra celor două frontoane ale sale. Poseidon de pe frontonul vestic n-ar fi putut descinde din Hercule luptînd cu taurul, de la Olimpia? De altminteri, în vreme ce metopele de la Olimpia sînt tratate ca piese independente una de alta, cele de la Atena formează o scenă continuă, frumoasă realizare

* Marie-Gabriel-Florent-Auguste Choiseul-Gouffier (1752—1817), erudit, explorator și diplomat francez. La douăzeci și patru de ani a efectuat o călătorie în Grecia a cărei relatare, publicată sub titlul *Voyage pittoresque de la Grèce* (1780—1824), i-a deschis porțile Academiei franceze (1783). Ambasador la Constantinopol (1784).

Scanned with OKEN Scanner

arhitecturală prin alternarea panourilor de friză și de triglife, metopele fiind însă monotone și expediate repede din punct de vedere sculptural.

Inegalitatea calitativă a acestor metope este izbitoare. Sînt amestecate capodopere cu produse de rutină ale marmurarilor. La metopele sudice, scenele calme de la mijloc, tablourile nupțiale erau mai îngrijit lucrate decît monotonele aspecte de luptă. Dacă judecăm după desenele Nointel, piesele distruse ar fi fost pe departe mai variate și mai frumoase, prin alăturările lor de figuri nude și figuri drapate.

Millet admira puțini pictori și n-avea nici un fel de înțelegere pentru arta antică. Totuși în atelierul lui se aflau mulajele metopelor Partenonului. În ele regăsea propria lui modalitate de construcție, simplitatea tratării, noblețea rustică a reliefului.

Metopele trebuie să lupte împotriva luminii directe a soarelui: de aici altorelieful lor. Friza *cellei*, avînd o iluminare difuză și fiind aplicată pe un perete, nu ieșea în mod vizibil în afara acestuia și în consecință este tratată în basorelief. Marmura ei caldă plutea ca uleiul, umplînd fără greutate și cu asupra de măsură plenitudinea Partenonului, asemenea petalei de trandafir pe cupa lui Zadig*.

Ea diferă esențial de tot restul sculpturii Partenonului. Cu continuitatea ei filmică pe cele patru laturi ale *cellei*, constituie sau constituia un documentar de o sută șaizeci de metri pe un metru înălțime, reprezentînd procesiunea Marilor Panatenee. La fiecare patru ani atenienii aduceau un nou *peplos*, țesut de tinerele purtătoare de rouă, spre a învești pe Atena Polias din Erehteion, patroana Atenei. Două șiruri, pornind din colțul sud-vestic, se desfășurau pe ambele părți ale

---

* *Zadig ou la destinée*, povestire de Voltaire, publicată în 1749.

Scanned with OKEN Scanner

monumentului pentru a se reuni deasupra ușii de intrare. Ele reprezentau floarea întregii vieți ateniene, cetățeni și meteci, tineri și bătrîni, călăreți și cortegiul animalelor duse la sacrificiu. S-a remarcat că acestea urmează fără constrîngere procesiunea, conduse de copii care-și pun doar mîna pe ele. Aici Atena și-a găsit expresia dezinvolturii și luminozității ei.

Coordonatorul lucrării, poate Fidias, a acordat toată atenția segmentului de friză de la intrare, aflat sub frontonul Nașterii. Acesta formează un tot. În cele două colțuri, crainicii cheamă suita cortegiului: cu adevărat o suită, un ansamblu decorativ animat și plutitor. Să ne închipuim că Fidias, după ce va fi terminat desenele precise pentru figurile pronaosului și pentru primele lastre de după colțuri, ar fi spus: „Cît privește restul, îl veți umple cu călăreți"! Acești călăreți formează mai mult de trei sferturi din procesiune. Trebuie să vedem în atare fapt o intenție politică, lingușirea unei clase influente, o aluzie la *Cavalerii* lui Aristofan? Nu e imposibil. Să nu fi avut el oare propriile lui motive ținînd de însăși rațiunea artei? Friza, cu greu vizibilă, trebuia să impresioneze printr-un efect de ansamblu. Defilarea călăreților vădea o deosebită suplețe a decorației continue, hărăzită să înconjoare *cella*. Iar Partenonul, cu caii Atenei și ai lui Poseidon pe frontonul vestic, cu centaurii metopelor și călăreții frizei, eroiza pe toate laturile motivul calului. De altfel monotonia acestei defilări contrastează în chip neobișnuit cu varietatea tipurilor și atitudinilor care diversifică pe metope repetarea grupului centaur și lapit: friza, tratată în masă, invita la continuitate, iar metopele, tratate în panouri, la diferențiere.

Unele fragmente pot fi considerate adevărate capodopere, superioare chiar celor mai frumoase metope. Fluiditatea desenului și in-

Scanned with OKEN Scanner

teligența invenţiunii ating cel mai înalt grad la tinerii meteci purtători de apă. Greutatea apei este vizibilă în atitudinile lor, după cum la Erehteion cea a antablamentului, în liniile încovoiate ale Cariatidelor. Priviţi, de la primul la cel de al treilea, cum efortul susţinerii cîştigă în suplețe şi uşurinţă, cum tensiunea se topeşte într-o stare plăcută. Metecul din faţă ţine hidria pe umăr, cu o mînă de toartă şi cu cealaltă de picior. Al doilea o ţine de toartă, şi-i pune pe pîntece doar două degete ale celeilalte mîini. În fine ultimul o ţine doar de toartă, în mod natural şi fără efort, cealaltă mînă fiind liberă, în faldurile mantalei. Aceeaşi gradaţie şi în privinţa celor trei braţe care apucă torţile: bicepşii primului sînt vizibili şi umflaţi, cei ai următorului sînt mult mai puţin, ai ultimului nu se mai văd deloc; n-a mai rămas decît linia simplă, suplă, blîndă a unui braţ frumos.

Capodopera plăcilor de la Londra amplasate pe zidul *cellei* este adunarea zeilor prezenţi la procesiune, ocupînd locurile de onoare, în mijlocul mulţimii de credincioşi, aşa cum îi înfăţişează Homer atunci cînd au fost în vizită la înţelepţii etiopieni. Zece personaje aflate în spatele lor nu participă la defilare, figurînd probabil pe eponimii celor zece triburi attice. Ca să fie completă, procesiunea nu trebuie să se desfăşoare fără spectatori, dar deoarece ea cuprinde pe toţi locuitorii Atenei, spectatorii sînt înşişi zeii, odihnindu-se în fericirea lor înaintea omenirii ce se scurge, reprezentaţi în două ipostaze ale inteligenţei: contemplaţia şi conversaţia. În faţa *Sacrei* lor *Conversaţii* cresc întîii muguri ai dialogurilor platonice. Ar trebui să-i ai sub ochi, citind în prima carte a *Republicii*, discuţia purtată în casa lui Kefalos, unde Pindar spune: „Oameni şi zei sîntem toţi din acelaşi neam, căci suflarea ne-o tragem din ace-

Scanned with OKEN Scanner

eași mamă". Sub o unică respirație, umană și divină, se ondulează aici, pe cele patru fețe ale templului, acest văl de marmură.

Capetele celei mai mari părți a zeilor au fost deteriorate și pentru a-i identifica a trebuit să se recurgă la desenele îngrijite ale lui Stuart, venit aici cu o generație înaintea lui Elgin. Toate aceste desene sînt deconcertante: pictorul lui Nointel transformă cu ușurință un efeb în femeie, iar Stuart face din Demetra un bărbat cu barbă. În fața acestor deformări, va trebui să procedăm totuși la un examen de conștiință. Orice carte despre Acropola mutilată, începînd cu cea de față, cuprinde în mod necesar greșeli de acest fel. Este oare un motiv ca să nu mai facem nimic? Să învățăm, așadar, chiar de la greci cum se dozează, într-o procesiune vie, soliditatea certitudinii, fluiditatea probabilului, aburii aurii ai imaginației.

Statuaria de marmură era doar veșmîntul statuii de fildeș, opera personală a lui Fidias. Atena Partenos continua și transfigura, în cetatea panelenică a Atenei, pe Atena Polias de lemn din Erehteion, dispunînd de o vastă garderobă căreia Panateneele îi adăugau la fiecare patru ani cîte un peplos. În acest caz însă hitonul de aur, mulțimea pietrelor prețioase, armele și scutul din aur alcătuiau o vestimentație și un tezaur demn de un zeu nemuritor.

Templul era iluminat numai de ușa, mai mult sau mai puțin deschisă. Starea lui normală era întunecimea. Colosul divin (măsura, împreună cu baza, cincisprezece metri înălțime) lupta cu ajutorul aurului și nestematelor împotriva întunericului, așa cum altoreliefurile metopelor luptau contra luminii soarelui. Era un edificiu într-un edificiu. Acoperit cu subiecte mitologice. Șiroia de istorie sacră. Scutul reprezenta o luptă tot atît de tumul-

Scanned with OKEN Scanner

toasă ca și cea de pe fronton, Fidias * însuși reprezentîndu-se sub chipul unui om chel, efigie păstrată de copia redusă a monumentului, aflată la Muzeul din Madrid. Pe piedestal erau figurate, în douăzeci de panouri, nașterea a douăzeci de divinități. Un fel de răzor al germinației divine în care colosul își afunda rădăcinile. Pe marginile tălpilor sandalelor erau cizelate alte subiecte. Coiful servea de montură mai multor reliefuri. Victoria pe care zeița o ținea în mînă era o statuie de mărime naturală. Nimic în statuaria modernă sau în arhitectura creștină nu ne-ar putea da vreo idee, chiar aproximativă, despre atare fenomen.

Fildeșul, un fel de marmură animală, este pentru țesuturile corpurilor ceea ce marmura este pentru minerale. Privindu-l, el dă impresia de elasticitate și viață, în vreme ce granulația-i compactă îi conferă duritate și durată. Poate fi asemuit marmurii ca perla diamantului: mai organică, mai muabilă, cîștigînd în moliciune cît pierde în soliditate și rezistență în timp. Atena de fildeș din Partenon trebuia nu numai regenerată ca o perlă, ci și stropită ca o floare. În jurul ei, apa curgea mereu din pricina uscăciunii solului stîncos, în vreme ce Zeus de la Olimpia, așezat într-o vale umedă, era înconjurat de ulei rășinos. Aceste construcții de fildeș trebuiau supravegheate așa cum e supravegheată și întreținută o biserică gotică. Viollet-le-Duc era Damofon pentru Zeus primejduit de ruină.

Dacă e să dăm crezare tradiției, Fidias ar fi preferat marmura fildeșului, nu numai fiindcă era mai puțin costisitoare, ci mai stabilă și, patinată cu ceară, de o tonalitate tot atît de caldă. Atenienii au hotărît altfel, neîndoielnic

---

* Presupusul chip al lui Fidias poate fi mai bine observat pe așa-zisul scut Strangford de la British Museum.

Scanned with OKEN Scanner

pentru motivul că marile statui de fildeș erau atunci la modă, modă care nu a durat însă. Ideea unui colos de marmură policromă, acoperit cu podoabe de aur, a fost realizată, poate cu ajutorul lui Fidias, la Ramnus; e vorba de Nemesis a elevului său Agoracritos.

Cópii de dimensiuni reduse ne îngăduie să ne reprezentăm pe Atena Partenos mult mai bine decît pe Zeus de la Olimpia. Dar, ca mai adineauri pentru Soarele Răsare, oare nu cumva destinul a vrut această lacună spre a lăsa întregul cîmp liber poetului francez care l-a recreat pe zeu?

Lucian compară anumite personaje cu colosii hriselefantini ai lui Fidias, măreți la exterior, însă goi pe dinăuntru, conținînd doar nimicul, praf și pînze de păianjen. Pasajul a căzut într-o zi sub ochii lui Victor Hugo care l-a citit, nu s-a mai gîndit la el, l-a lăsat să se scufunde în adîncimile memoriei și apoi, în diminețile de primăvară, probabil cele mai pline de geniu htonian pe care le-a trăit, a scris, la Guernesey, *Satirul*. Atunci comparația lui Lucian, agățată de alte imagini, a reieșit la suprafață, izvodind acest Iupiter hugolian:

„Cu Temis în piept, plin de calm cugeta,
Răbdător într-atît că surorile Arahnei,
Între recele gînd, inspirat de Minerva,
Și temuta poruncă de Mercur așteptată,
În lăuntru-i obscur își țeseau pînza toată."

Ce copie! Pînzele de păianjen ale lui Lucian sînt aduse la punctul în care ating cîinele, animal lătrător, exact în clipa cînd acesta devine Cîinele, constelație cerească. Cu ochiu-i uriaș, Hugo a privit, prin intermediul lui Lucian, în interiorul lui Zeus, exteriorul redîndu-l conform descrierii tradiționale: un zeu șezînd, calm, gînditor, cu Victoria în mînă. O zeiță într-o palmă întinsă, ca pasă-

Scanned with OKEN Scanner

rea dresată care ciugulește din mînă, evident că nu va fi acceptată nici de poezie, nici de cititor. Dar la Hugo, ca și la Fidias, zeului cel puternic îi trebuie o divinitate domestică, locuind într-o parte a corpului său, precum Bahus îi sălășluise în coapsă, iar Minerva în cap. De aici, primul vers. Temis, Iustiția, înarmată cu nesfîrșită răbdare, semnifică durata, stabilitatea, balanța gîndirii echilibrate și a acțiunii judicioase.

Păianjenul zeflemitorului Lucian este iluminat și divinizat de iradierea lăuntricei Temis. Lumea din adîncuri a poetului populează, solidifică, finisează lumea exterioară a statuarei. Hugo sau inconștientul lui Hugo se va fi gîndit la transfigurarea, descrisă într-un alt poem, cînd dintr-un diavolesc păianjen el, Dumnezeu, face un Soare?

Operă a Domnului, ciclu anotimpic al naturii și artei! De la Zeus al lui Fidias la cel al lui Lucian, de la Zeus al lui Lucian la Iupiter al lui Hugo este trecerea de la Pascal la Voltaire, apoi de la Voltaire la Chateaubriand. Pe Lucian și Voltaire Goethe îi numește Mefisto. Mistral le-ar spune diavolul cu piatra-n mînă.

Distrugerea își are piatra ei, distrugerea lui Elgin, a lui Morosini, ca și cea a lui Lucian. Prin gîndire Acropola și-a refăcut spărturile marmurilor. Coloanele și intercolonamentele, plinurile și golurile, materia rămasă și spațiul liber de astăzi se presupun, se cheamă, se întregesc unele pe altele. Nimic nu se pierde, ci totul se creează.

Scanned with OKEN Scanner

IX

Ideea de doric

Azi-dimineaţă către orele patru, nişte lucrători s-au apucat să pună sub fereastra mea o şină de tramvai. La început loviturile ciocanului pe fier nu m-au trezit: fiecare din ele intrîndu-mi însă în somn fără să-l rupă, suscita imaginea acelor fecioare dorice de bronz de la Muzeul din Napoli, *„Dansatoarele de la Herculanum"*, inspirate de modéle peloponesiace, care figurează un şir de purtătoare de apă. Una după alta ele se năşteau din sunetul clar: fiecare turnată dintr-o foşnitoare scurgere de metal, crescută îndată în castul şi dreptul ei veşmînt, uşoară ca o bulă de aer, durabilă ca o zeiţă. Cea din urmă clipă a somnului s-a desfăcut în corul fecioarelor şi corul acestora pieri o dată cu ea. Dar graţie visului întreaga floare a adevărului lor s-a păstrat în ochii mei deschişi. Proaspăta puritate a trezirii rămînea curată sub amforele zorilor pe care le purtau. Întîile mele gînduri diurne erau frumoase şi pline ca ele. Cele cinci fete tinere nici nu se destrămaseră, aidoma zeiţei recunoscute de Ulise chiar în clipa în care pălea înfăţişarea ce şi-o luase, şi ele îmi şi deveniseră simboluri transparente ale pămîntului attic. Nu altfel vedea atenianul pe Palas născîndu-se dintr-o dată sub ciocanul Făurarului şi ridicîndu-se, inteli-

Scanned with OKEN Scanner

genţă limpede a lui Zeus, în armele-i răsunătoare. Oare fiecare efort al muncii, fiecare lucrare în fier n-a făcut să apară aici, sub chip omenesc, justeţea unei idei înveşmîntate în poezie? Precum clopotele împrăştie în aer cuvintele silabisite pe ele, visele pe ele scuturîndu-şi semințele, tot aşa, pe o stradă din Atena, la nivelul solului, sub imperiul visului matinal, o şină mi-a apărut drept brazda de la Eleusis în care creştea spicul nemuririi.

Am coborît în zori ştiind că mă aşteaptă jos tinerele fete născute din pămînt. Acropola albea: n-or fi spălat-o cu lună astă-noapte ca feacienele ce-l îmbăiaseră pe Ulise? Acropola ieşea din întuneric, gata de gîndire, şi deja invizibila zeiţă Atena ce răspîndeşte pe capul lui Ulise ambrozia tinereţii al cărei parfum va fi inspirat de Nausicaa, pregătea lumina dimineţii ca s-o reverse peste templul în ruine, făcîndu-l să iradieze de inteligenţă şi să convingă pe nebănuite, aşa cum roua s-aşterne.

Cel dintîi deget de foc aşază pe un munte aurora Atenei, cheie răsunătoare a zilei în care, de-a lungul unor inepuizabile ore, ideile se vor ordona şi marmura ne va vorbi. Aşteptam, mergînd prin iarba umedă în jurul Acropolei pustii şi sorbind acel aer ca pe apa unui izvor, ca soarele să se ridice şi porţile să se deschidă. Centurile ei de calcar roz dădeau colinei umane inflexiunea orizontului roşiatic şi, făcîndu-i ocolul, aş fi vrut oare să le dezleg, nu altminteri decît prin tăcere, şi să ating acea frumuseţe încă ascunsă, dar plină de făgăduieli? Apoi am auzit deschizîndu-se grila al cărei sunet limpede, ce-l regăsesc astăzi în suflet, îmi vestea primele cel puţin trei ceasuri solitare ale zilei pe care le voi petrece în lăcaşul gîndirii, cu pămîntul sub ochi, ca o sferă de cristal.

Urcam către Propilee pe măsură ce soarele le învestea. Aripile le sînt aurite şi calde sub

Scanned with OKEN Scanner

calma lor patină, dar la mijloc, aidoma cărnii în părțile acoperite ale corpului, marmura a rămas albă, tufă ionică de crini strînsă într-un ghizd de aur. Lăsînd pe sol grațioasa înflorire și trecînd prin marea poartă a Propileelor, Calea Sacră, drum de piatră roză, șiroiește de proaspătă lumină ca acele stînci rotunjite ale muntelui, voalate de o apă suplă, lunecoasă, subțire și tăcută. Calea urcă prin pînzele de iarbă verde și vergelele de umbră albăstruie, pe sub șirul, am spune, al plopilor de pe margine, care sînt finele coloane ale Erehteionului aflate încă în penumbră. Acropola scînteiază sub paietele păsărești triluri, iar din ceața matinală ce se destramă în smocuri, aproape zmulse bucată cu bucată de cîntecul cocoșilor, se ivește Atena. Țiglele maronii ale acoperișurilor se estompează sub lumina piezișă și doar fațadele albe însorite strălucesc ca niște bucăți de pînză pe o pajiște, în fața grîului verde de aprilie. Către apus, dincolo de Corint, albesc zăpezile înalte ale Peloponesului care, în lumina dimineții, se bombează și tind către Atena, așa cum înaintează către Leda, printre laurii roz, lebăda divină pe Eurotas. Spre răsărit, Himetul nu era decît cenușă inconsistentă și pală ; dar soarele, pe măsură ce urcă și crește, îl modelează și-l definește ca degetul gros al unui sculptor : văile lui se adîncesc, musculatura-i prinde formă, iar greabănul său de măgar iese în evidență.

E ceasul cînd Partenonul își leapădă vălul. Stînca tăiată în trepte oferă ochiului roca nativă a Acropolei hrănită în adîncimea ei, stratificată în roz puternic și violet proaspăt sub fundațiile de piatră dezgolite și triplul postament de marmură. Iată fațada apuseană a templului, cea dinspre care îl abordăm astăzi, conferindu-i fără să vrem o orientare creștină. Coloanele și frontonul rămîn într-o umbră pal-albăstrie ce mai păstrează încă amintirea nopții ; canelurile sînt aproape șterse

Scanned with OKEN Scanner

și muchiile lor, ca o turmă ce se întoarce la stînă, par a reintra în masa fusului, încorporîndu-se și mai strîns în marmură, convergînd misterios către inima ei. Dacă aș părăsi banca pe care stau și dacă m-aș duce să ating cu mîinile cele opt coloane, cît de reci le voi simți, tinere trupuri cu picioarele goale băgate, ca într-un lăstăriș, în stilobatul umed și în calcarul de culoarea bălăriilor! Ele nu sînt însă decît o perdea de liane și, iată... Dincolo de fațada lor de umbră, pe marele pavaj descoperit, prin golul rănilor și al spațiilor, izvorul de foc rămînînd invizibil în spatele peretelui, lumina înflorește și prinde peste tot viață. Soarele atîrnă în templul deschis, ca o flacără ascunsă într-o lampă de alabastru; el îi strecoară prin vine un limpede sînge; toate nuanțele de aur și lichen trandafiriu îi vin marmurii, aidoma coloritului unei fețe frumoase, dintr-o bună circulație lăuntrică, de la o inimă pe care o știi cum este după strălucirea însăși a chipului. Suverana lumină se răspîndește pe întregul zid al *sekos*-ului, scăldîndu-l într-o baie de ambră și, în spatele coloanelor obscure, îl face transparent ca acele stalactite evazate despre a căror diafană draperie ați crezut că tremură pe tavanul peșterii sub lumina făcliei ce o animă.

Atunci, tot ce-a mai rămas la locul ei din friza sculptată, întreaga eșarfă vestică, plutește pe arhitrava interioară ca uleiul încă nealterat al Panateneelor. Ea nu vede soarele și soarele n-o atinge, dar în jurul diafanei procesiuni palpită esența luminii difuze, tot atît de delicată și discretă ca reliefurile însele. Adolescenții goi ies din marmură ca dintr-o apă, înfloresc în limpezimea brumată. Cortegiul lor înaintează, așa cum evoluează dimineața, într-o minte inteligentă, mănunchiul de idei clare, noi, călite de noapte. Ele urcă pe caii sforăitori, iar efebul ce-și pune pe umeri hlamida are liniile ultimei și celei

Scanned with OKEN Scanner

mai juste dintre ele, surprinsă în momentul în care trupu-i solid va primi veşmîntul decent al limbajului... Gîndire lăuntrică, flexibilă, desfăşurată în tăcere, al cărei relief abia se vede, ca meditaţia pe fruntea acelui tînăr cap arhaic ce dă numele sălii Efebului, de la Muzeu.

Soarele, în clipa în care apare pe colţul frontonului spart, ca un car pe traiectoria sa, pare că brăzdează cu roata-i marmura de aur făcînd să zboare în razele lui pulberea pentelică. Din peristil păşim drept în inima Partenonului, pe pavajul spaţios al deplinei luciditǎţi, acolo unde, spart în două de explozie precum craniul lui Zeus de securea lui Hefaistos, templul lărgit şi năpădit de spaţiu nu mai întruchipează decît lăcaşul inteligenţei. Totul se hrăneşte cu lumină ca un zeu cu ambrozie. Gîndul te duce la o flacără atît de pură încît devine fără obiect, mulţumindu-se glorios cu ea însăşi. În legătură cu această moarte a Partenonului meditez o dată mai mult la sfatul zeului : „Socrate, dedică-te muzicii... cheamă o Muză la căpătîiul tău în ceasul morţii"... Am văzut dimineaţa Partenonul căzut pradă puterilor muzicii. Materia-i de marmură era plină de cîntecele păsărilor pulsînd ca o arteră, iar el însuşi, prin lăuntrică reflexie, devenise totodată lumină pentru ochi, gîndire pentru gînd. Lumină şi gîndire crescînd neîncetat, sfîrşind prin a se revărsa peste peristil, năpădind faţada şi iată că acum, pe fronton, Aglauros, ridicîndu-se, i le arată lui Cecrops tocmai întors către ea. Un aur nou întinerea aurul vechi al coloanelor şi puteau fi număraţi secolii de soare încorporaţi zi cu zi în marmura lor prin porozitatea răbdătoare a acesteia. Încă un strat imponderabil avea să se adauge clarităţii condensate a coloanelor... Altarul lui Zeus de la Olimpia se înălţase din cenuşa suprapusă a victimelor ; dar trebuia ca templul inteligenţei să prindă formă din pulberea de aur a

Scanned with OKEN Scanner

zilelor, încetul cu încetul depusă, și, gîndit de om, să fie în aceleași linii regîndit de lumină.

Oare n-am în mînă, în această dimineață, spicul mistic care, ridicat numai, și în tăcere, de preotul de la Eleusis, semnifica și împlinea inițierea? Marmurile au prins, sub vara vremurilor, o tentă blondă și, poate, în ciuda mutilantei ofense, în ciuda căderii grăunțelor ce ușurează spicul, își înalță acum forma cea mai adevărată. Atenienii au însămînțat grîul. În frumoasa lui noutate, în purpura macilor lui, au aflat ei ochii tineri ai albăstrelelor, cîntecele secerătorilor, trecerea sonoră a căruțelor pline. Noi însă, cei ce ținem în mînă doar un spic al recoltei, îi hărăzim un sens mai pios și mai sacru, un sens întrupat din singurătatea și golul ce-l înconjoară, așa cum cărțile sibiline deveneau tot mai prețioase pe măsură ce le descrește numărul.

La Partenon nu-ndrăgim ruina, ci dreptul pe care ni-l dă s-o negăm. Observați că ruinei creștine i se alătură îndată natura ce se așază, încărcată de flori, alături de pietrele care cad, grijulie să le îndrume către o nouă frumusețe. Mi-amintesc de bisericile prăbușite de la Saint-Werner, de la Jumièges; prezența curburilor, piatra tocită, șănțuită cheamă abundența vegetală ca pe o soră mai mare. Și cînd aceasta le-a acoperit, alcătuiesc împreună două ramuri ale aceleiași familii, reunite spre a da casei mai multă bucurie. Pe cele două laturi ale Partenonului, coloanele și arhitravele sparte umplu pămîntul, semănate printre florile de primăvară și vălurindele ierburi; ele n-au însă nimic din acea frumusețe ce se abandonează, din ruina îmblînzită a unui monument, aderînd ca o apă la formele naturii în care s-a răspîndit. Liniile lor drepte, figurile lor raționale, cercurile puternice care leagă de fus echina coloanelor, întreg acest organism de geometrie vie aparține altui ordin, străin patului de flori pe

Scanned with OKEN Scanner

care e culcat; el nu poate fi nici consolat, nici împăcat. El nu ține de frumusețea romantică mlădiată pe ruină, ci de una inteligentă pe care ruina, ca o greșeală izbînditoare, a spart-o, și pe care doar rațiunea o poate reîntregi. Straturile de cărămidă peste care a fost repusă mizerabil în drepturi o coloană dorică *, așa cum cizmarul cîrpaci din *Crinul roșu* ** înlocuiește cu un chibrit piciorul rupt al vrabiei sale, nu sînt urîte, ci emoționante, iar eu le accept. Oricine încearcă, pe temeiuri de istorie sau de geometrie, cu un text sau cu un metru în mînă, să o recompună și să o înțeleagă, oricine refuză să vadă în ea doar inima apusurilor pe munții violeți, reface, atît cît se cuvine, puritatea solidă a Partenonului, onestitatea bărbătească a doricului. Ce importanță are că inteligența s-a dovedit imperfectă, dacă ea este fără pată și dacă, spre a fi corectată, se încredințează unei inteligențe mai lucide?

Poate că chiar în ziua în care Partenonul a fost terminat, adevărul și frumusețea lui au făcut cel puțin invizibilul gest de a se desprinde de templu și de a se reîntoarce în spiritul ordonator din care se născuseră. Fidias era atunci în exil, și el, maestrul coordonator, vedea, precum noi cei de azi, Partenonul trăind doar în gîndirea sa. Edificiul dispăruse pentru ochii cărnii lui, ruinat de nedreptatea exilului. Totuși templul trăia și îi era de ajuns, ca și nouă, să evoce umărul lui Teseu ori drapajul tinerei Parce pentru ca Partenonul, ca un cristal refăcut în apa-i primordială, să revină spre a ocupa în întregime Acropola sa lăuntrică.

Totul contrazice aici maxima lui Kant: „Frumosul este ceea ce place fără concept". Frumusețea Partenonului constă în luminarea

---

* Anastiloză eliminată de restaurările ulterioare.

** *Le lys rouge*, roman al lui Anatole France apărut în 1894.

Scanned with OKEN Scanner

unui pur concept printr-o bucurie a simțurilor, în evidențierea unei idei de ordine, înscrisă în marmură. Din stînca sa țîșnește un izvor de idei limpezi, iar cuva lui nu-i decît o oglindă clară în care sensibilitatea se disciplinează, iar înțelegerea confuză se decantează.

În dimineața aceasta, în fața Partenonului, voi da uitării chiar Partenonul, căci știu că-l voi recunoaște numai după ce-l voi fi uitat: „Adevărata cale către dragoste, ori pe care te poți lăsa purtat, spune Platon, este de a începe cu frumusețile lumii, de a te ridica de la ele la frumusețea supremă, trecînd prin diverse etape, de la un corp frumos la două și de aici la toate corpurile frumoase, de la corpurile frumoase la faptele frumoase, de la faptele frumoase la cunoștințele frumoase, pînă cînd de la atare cunoștințe ajungi la cunoașterea supremă care nu-i altceva decît cea a frumosului însuși pe care-l cunoști așa cum este el". Acea stălucire care ne farmecă în limpezimea Greciei și în contururile pămîntului attic, acea beție ce pătrunde în noi prin aerul de miere fluidă, orice părticică de frumusețe ocupîndu-ne mîinile cu vrednice de dragoste forme, și acest Partenon ruinat palpitînd luminos dinaintea ochilor, și acest Partenon neștirbit care-mi stăruie mereu în suflet sînt tot atîtea drumuri pieptișe călăuzind gîndul cel cumpănit către Ideea templului doric. Cugetul, decantat încetul cu încetul de orice pasiune, se închide aidoma unei flori în timpul nopții, spre a simți înlăuntrul său, în prefacerea și dăinuirea lui, actul inteligent care-l purifică.

Ideea doricului a fost atinsă, și mai este încă, așa cum urci pe Acropole pe un drum viu, nu fără cotituri sau ocolișuri, dintr-o privire repede, expertă, de o mînă care știe să pipăie, să judece formele. Simțurile își au rațiunea lor pe care rațiunea nu o pricepe, dar

Scanned with OKEN Scanner

în care, curînd, surîzînd un pic, în armonie cu ele, ea însăși se recunoaște, noi înșine o recunoaștem.

Formele dorice își au obîrșia într-un edificiu de lemn, în cerințele construcției în lemn. Grecii și-au dat perfect seama de acest lucru, ori nu l-au uitat, poate, niciodată; atare teorie a templului, codificată de Vitruvius, trebuia deci să existe de multă vreme. Ea n-a fost decît slab contestată, principiul fiind aproape unanim recunoscut. Se pune totuși o problemă. Știm că în general un stil arhitectonic este determinat, cel puțin în parte, de natura materialelor folosite la construcție, că trăsăturile arhitecturii egiptene se datorează abundenței calcarurilor și garniturilor în valea Nilului, că zidirea în cărămidă permite realizarea unor edificii imense, fățuite în culori strălucitoare, că una din cauzele fundamentale ale caracteristicilor arhitecturii medievale rezidă în folosirea micilor blochete de piatră și că diversitatea concepțiilor în arhitectură este legată de cea a regiunilor geologice. Și totuși templul doric, care trece drept cel mai desăvîrșit dintre toate monumentele omenești, a păstrat integral formele unui material pe care nu-l mai folosea. Să avem de-a face în domeniul artei cu unul din acele conservatorisme tipice vieții sociale și mai ales celei religioase, către care templul grecesc va înclina încă de la începuturi, datorită naturii lui tradiționaliste? Este posibil; dar dacă această tradiție s-a menținut, a fost numai în măsura în care răspundea unei legi a frumuseții sau se confunda cu o logică.

Nu cunoaștem nici un templu doric de lemn care să facă tranziția de la megaronul micenian la templul doric de piatră. Știm totuși că vechiul templu al Herei de la Olimpia era un templu de lemn căruia nu-i lipsea

Scanned with OKEN Scanner

nici unul din elementele templului doric, nici măcar cele adoptate mai tîrziu: peristilul și frontonul. Cele mai vechi edificii de piatră vor fi fost făcute din calcar moale, foarte abundent în Grecia și Sicilia. Așa cum se întîmplă, cel puțin uneori, în domeniul sculpturii, formele de lemn s-au transmis în mod firesc pietrei moi, lucrată de altminteri cu aceleași scule. În vreme ce sculptura în piatră adoptase deja marmura, nemaipăstrînd nici urmă din servitutea asocierii ei anterioare cu tehnica prelucrării lemnului, s-ar putea spune că marmura a venit să întărească arhitectura în rațiunile acesteia de a păstra formele de lemn și, mai mult încă, de a le îndrăgi.

De la o bucată frumoasă de lemn la o frumoasă bucată de piatră, mai ales la una frumoasă de marmură, există un fel de continuitate logică. Lemnul, odată tăiat și uscat, tinde către piatră ca spre limita și perfecțiunea sa. De altfel în sensul acesta îl maturizează natura și durata: evoluția templului nu face decît să condenseze și să idealizeze șirul de secole ce a îmbibat lemnul cu siliciu, transformînd copacii în stîncă, păduri pietrificate în deșertul egiptean. Densitatea, soliditatea, durabilitatea sînt calitățile căutate ale lemnului; ochiul le regăsește cu plăcere, intensificate și definitive, adunate în marmură.

Așa se face, poate, că pentru un grec templul doric de piatră își trăgea într-un fel frumusețea din însăși evidența persistenței formelor de lemn, din acele arhitrave ce păreau niște grinzi, din triglifele care mai păstrau în marmură tăietura proaspătă a fierăstrăului, din gutele și mutulele ce sugerau atît de bine piroanele. Iată un text al lui Schopenhauer, care mi se pare că ne ajută să înțelegem atare frumusețe:

„Bucuria încercată cînd privim o operă de arhitectură s-ar micșora subit și în chip ciudat dacă vom descoperi că ea e clădită din

Scanned with OKEN Scanner

piatră ponce: totul s-ar reduce atunci la o aparență de edificiu. Nu vom fi mai puțin dezamăgiți aflînd că e construită din lemn, în vreme ce o credeam înălțată din piatră... Să presupunem, în fine, că ni se spune că acest edificiu, a cărui priveliște ne bucură, nu-i cîtuși de puțin de piatră, ci că este făcut din materiale de consistență și greutate total diferite, deși ochiului îi este imposibil să le deosebească de piatră: edificiul întreg își va pierde îndată interesul". Este o observație foarte adevărată. Schopenhauer o explică prin a sa teorie estetică a ideilor: arhitectura reprezintă din punct de vedere estetic ideile de calitate cele mai generale ale materiei: densitate, rezistență, coeziune; plăcerea noastră estetică dispare cînd descoperim că opera nu le realizează. Atare construcție metafizică ne interesează prea puțin în cazul nostru. Templul doric ne îngăduie însă completarea și poate mai buna înțelegere a observației lui Schopenhauer, față de cea a chiar autorului ei. Templul doric oferă sau oferea ochiului instruit și subtil al grecului forme ce sugerau ideea de material lemnos, percepute imediat ca traduse într-o materie mai dură, deci inversul cazului semnalat de Schopenhauer, fapt care producea de asemenea și efectul invers, adică un sentiment de încredere și siguranță. Astfel monumentul apărea sub un văl imperceptibil de modestie și bun gust, aidoma unei tragedii raciniene, dînd mai mult decît promitea.

Cu alte cuvinte, dacă un edificiu cu aparența pietrei se vădește, la o mai atentă cercetare, construit din lemn, neplăcerea noastră estetică va avea o pricină exclusiv psihologică, mult mai simplă decît cea invocată de Schopenhauer. Trecem, așadar, brusc de la percepere a unui plus calitativ la cea a unui minus calitativ, de la o percepere mai intensă la una mai puțin intensă. Perceperea vizuală rămîne aceeași, sub ea se prăbușește însă

Scanned with OKEN Scanner

percepţia tactilă. Există deci în perceperea noastră o diminuare de substanţă, fapt care ne duce la definiţia spinozistă a tristeţii: „trecerea omului de la o mai mare desăvîrşire la una mai mică". Dar un edificiu în care formele lemnului apar în piatră dură este exact contrariul unui edificiu clădit în piatră ponce, iar efectul ca şi cauza lui, de asemenea contrarii. Aşadar perceperea unui minus calitativ este sugerată exact cît trebuie pentru ca ochiul să şi-l imagineze şi să încerce totodată plăcerea care însoţeşte trecerea de la această primă percepere la cea a unui plus calitativ. Perceperea vizuală nu se schimbă, dar sub ea prinde trup şi carne perceperea tactilă a unor forme încă şi mai tinere şi mai solide. Există în această din urmă percepere o creştere de substanţă, iar definiţia spinozistă a bucuriei îşi capătă deplinu-i sens: „trecerea omului de la o mai mică la o mai mare desăvîrşire".

Menţinerea în arhitectura de piatră a formelor lemnului a fost pentru gotici, ca şi pentru greci, unul din rafinamentele arhitecturale de care noi am devenit incapabili. Caroiajele de sub cosoroabe*, pe care le întîlnim, de pildă, la extremitatea superioară a zidurilor de la Notre-Dame sînt echivalentul exact al piroanelor regăsibile în gutele şi mutulele templului. Un element al decoraţiei gotice care capătă la sfîrşitul secolului XIII o importanţă capitală este frontonul triunghiular de deasupra portalului, adevărat suflet animator al faţadelor de la Vendôme şi Reims, el avîndu-şi obîrşia în unele şarpante provizorii ce dispăreau după terminarea construcţiei, dar care au fost socotite suficient

* Cosoroabă sau centură inferioară se numeşte grinda de lemn aşezată pe partea superioară a unui zid, în lungul acoperişului, şi care serveşte drept sprijin pentru arbaletrierii fermelor (*Dicţionar politehnic*, Bucureşti, 1967, p. 228).

Scanned with OKEN Scanner

de frumoase pentru a fi transpuse în piatră. Pentru capodopera neterminată a goticului savant, care este Saint-Urbain de la Troyes, arhitectul a avut la dispoziție, într-o regiune cu materiale mediocre, acea frumoasă piatră de Tonnerre care înlocuiește marmura. Or tocmai Viollet-le-Duc îi reproșează mulțimea combinațiilor ce par mai degrabă de șarpantă decît de zidărie. Perfecțiunea însăși a pietrei te face s-o lucrezi ca pe lemn și nu există, după părerea mea, altă expresie care să definească mai minunat Partenonul decît aceasta: o șarpantă de marmură.

Mi se pare chiar că de atare prezență manifestă a lemnului e legată, prin anume taină, suplețea templului doric, coloanele lui flexibile, liniile înclinate, curbura stilobatului său. Prin jocul natural al materialului ei, o casă de lemn își desțepenește formele, capătă un aspect elastic și viu. Ce aleasă plăcere este să observi la casele de lemn din Constantinopol formele individuale, ca cele ale sălciilor ori ale măslinilor, atît de diferite de curbele moarte și rigide înșiruite de-a lungul străzilor noastre de piatră.

Această tindere a lemnului către marmură ne atrage atenția, chiar de la primul contact cu templul, asupra trecerii de la materie la formă, fenomen care explică templul în întregimea lui. În forma de marmură de aici, materia lemnoasă rămîne prezentă ca ceara sub miere. Și mă întreb dacă analogia prin care cuvîntul *hylé* desemnează deopotrivă lemnul și noțiunea filosofică de materie nu-și are cumva originea în aceeași categorie de senzații și idei care călăuzește de la lemn la marmură deopotrivă templul și privirea asupra templului. Sigur este că în însăși textura Partenonului ființează o mișcare, o trecere și că numai faptul că ochiul ia act de substanța materială implică deja o activitate, un raționament, o concluzie.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă postamentul templului pare conceput pentru pasul supraomenesc al unui zeu, raţiunea lui primă nu este de a face loc unor trepte pentru pas. Un templu grec este înainte de toate o „teorie" * destinată a satisface spiritul prin canalul celui mai nobil simţ, văzul. Postamentul cu trei trepte semnifică mai ales piedestalul deja umanizat al acelei statui arhitectonice care este templul. Priviţi o biserică creştină. Este înrădăcinată în pămînt: întîi de toate prin casele ce o înconjoară şi o strîng, ca frunzele căzute ale toamnei, îngrămădite la tulpina unui copac, putrezind încetul cu încetul, hrănind şi adăpînd rădăcinile; apoi prin cripta care ar voi s-o afunde cu cît clopotniţele-i o înalţă mai mult spre cer. Biserica, existînd în oameni şi prin oameni, îşi trage din ei cu toate rădăcinile elanul inimii şi al frunţii. Dimpotrivă, postamentul templului, făcîndu-şi vizibile rădăcinile, le ordonă actul ridicării unei suprafeţe de pămînt, idealizată însă. El există deasupra oamenilor şi pentru zei; pentru oameni în măsura în care vederea lui îi face să participe la frumuseţe, care este viaţa zeilor.

Zonă de contact între Acropole şi templu, postamentul ne indică limpede că Acropola, nivelată, tăiată, abruptizată deasupra Atenei de mîna omului, era un templu în posibilitate, în vreme ce templul este Acropola în act. Curbura stilobatului, cea dintîi dintre corecţiunile optice ce constituie secretul vieţii unui templu grecesc, se ştie că are drept scop corectarea iluziei vizuale care face să pară lăsată la mijloc orice linie dreaptă lungă. La Partenon, geniul locului a îmbogăţit însă, printr-un surplus de convenienţe, justeţea acestei convenienţe însăşi. Liniile stilobatului devin cele ale unui piept omenesc robust şi respirînd. Dacă priviţi Partenonul mai ales pe latura lui lungă, veţi observa curbura tem-

* „Spectacol".

Scanned with OKEN Scanner

plului existînd deja în cea a colinei, ea însăşi curbată şi bombată. Asiza de reglaj nu violentează roca, nu se aşterne rigidă pe ea ca o palmă dreaptă, ci o ia în stăpînire ca o palmă vie, aplicîndu-se ca rigla cu fir cu plumb pe conturul rocii pe care-l reproduce în negativ. Stînca nu pare a susţine Partenonul, ci a-l accepta liber, aşa cum Socrate voia să fie primit adevărul, prin persuasiunea domoală a întregului spirit. Nu vreau să spun că curbura templului urmează fidel pe cea a platoului; ea o evocă însă, o drapează ca o stofă ce se potriveşte mai bine corpului cînd îşi păstrează supleţea şi oarecare detaşare, decît atunci cînd se mulează perfect.

Această curbură realizează atît de bine legătura monumentului cu stînca încît treptele tăiate în calcar, care urcă de la incinta Atenei Ergáne şi care preced postamentul, sînt şi ele curbate. Templul este, aşadar, prevestit vizual de colină. Aici intervine însă un nou rafinament. Vîrful acestor curburi este mult deplasat spre stînga prin raport cu apogeul curburilor templului. Motivul: optica proprie itinerarului Căii Sacre. Prima privelişte asupra Partenonului, venind dinspre Propilee, era una de colţ, care-l înfăţişa în toată măreţia sa, desfăşurîndu-şi aliniamentul colonadei laterale şi a celei frontale. Această deviaţie, acest *clinamen* în curbura treptelor tăiate, urmărea pivotarea templului pe colţul lui nord-vestic; pare-se că astfel el schiţa un pas imperceptibil, avansa el însuşi (ca dealtminteri şi sculptura frontonului) către cea dintîi privire ce-i descoperea masa.

Simpla motivaţie a corecţiunii optice n-ar putea explica bombarea, decît în cazul în care ea nu s-ar vedea sau dacă impresia ar fi cea de linii drepte. Este într-adevăr ciudat că atît de vizibilă în teren, corecţiunea a rămas neobservată, pînă la Penrose şi Pennethorne şi în ciuda textelor lui Vitruviu, de către cei care au privit Partenonul. Aceasta se dato-

Scanned with OKEN Scanner

reză neîndoielnic faptului că chiar ochiul cel mai exersat nu vede decît ceea ce este obișnuit să vadă; impresia de moment este mai ales un prilej de a grupa senzații mai vechi sau de a readuce în minte idei trecute, care se cristalizează în jurul acestui nucleu. Nu-i nevoie s-o invocăm pe Laura Bridgman*, nici operațiile efectuate pe orbii din naștere pentru a ne da seama că văzul este obișnuință. Vedem astăzi curburile, așa cum le vedeau și grecii, pentru că știm că ele există. Pennethorne și Pernose nu s-au bizuit pe ochi, ci pe măsurătorile lor. Iar dacă acum sesizăm atît de bine acest bombaj, este și fiindcă ochii transformă în viziune limpede datele ce li le oferă inteligența noastră. Și tocmai faptul că văzul și inteligența se contopesc perfect în acest caz constituie o dată mai mult pentru Partenon o armonie și un adevăr.

Curburile fiind practicate spre a fi văzute ori cunoscute, cred că rațiunea lor fundamentală este ideea de mișcare. Ele ne arată templul de la rădăcina lui, de la pavajul său, în actul care-l desprinde pe nesimțite de sol și-l împinge către înălțime. Ele îi insuflă un fel de tensiune organică, un elan venit din interior aidoma unei respirații, voind parcă să echilibreze verticala gravitației și greutatea materialului. Observați cum la templul Atenei Nike, prea mic pentru a i se aplica curbura, postamentul s-a tasat, s-a adîncit sub greutatea *cellei*. Acestei înfrîngeri, acestei flexionări, acestei inevitabile apăsări a timpului îi opune templul doric elasticitatea lui; spre a le preveni își umflă el, într-un gest de robustă și eternă tinerețe, sub pielea

* Laura Dewey Bridgman (1829—1889), născută în Statele Unite și rămasă, la scurtă vreme după naștere, din pricina unei boli grave, oarbă și surdo-mută. Prima infirmă de acest gen educată prin acel sistem complex ce-și va afla desăvîrșita reușită în cazul Helen Keller.

Scanned with OKEN Scanner

pavajului alb, pieptu-i de marmură. Coloanele transmit cu rigoare arhitravei curbura stilobatului (iar la vechiul Partenon, abandonat după fundații și fixarea primilor tamburi ai peristilului, coloanele se conformează acestei curburi cu aceeași perfecțiune pe care o regăsim la noul edificiu). În acest chip stilobatul vestește frontonul, iar apogeul curburii acrotera. Un sîn se bombează ușor de dorință, o formă vie a bazei anunță forma gînditoare a vîrfului. Curbura pune blînd stăpînire pe privirea spectatorului, o face să germineze ca un grăunte și, pentru ca ea să prindă viață, umflă materia templului. A vedea înseamnă a injecta aici, în vinele marmurii, mișcarea inteligenței noastre active.

Atare curbură aparține legilor vieții, nu ordinei geometriei ori simetriei. Așa se face că ea își păstrează neregularitatea și modelajul formelor vii. Umflarea stilobatului nu este aceeași pe ambele laturi; săgeata nu trece prin mijloc. Nicăieri nu poate fi descoperit vreun calcul matematic; sensibilitatea ochiului s-a exersat liber, aidoma degetului gros al scuptorului pe argilă.

Dacă diametrul inferior al coloanei servește în mod discret de modúl al templului este fiindcă pentru templu coloana înseamnă ceea ce omul este pentru univers: un microcosm. Nu există element sau frumusețe a templului care să nu se regăsească expres într-o parte sau un detaliu al coloanei — și totuși coloana dorică nu ființează prin ea însăși, ci doar grație fidelității cu care se achită de sarcina-i de membru portant.

Esteticianul german Lipps observă că funcțiile coloanei sînt trei: cea a solidității, prin care se înrădăcinează, cea a mișcării, prin care se înalță și cea de susținere, pe care i-o conferă sarcina. Prima aparține bazei, a doua fusului, iar a treia capitelului.

Scanned with OKEN Scanner

Or, la coloana dorică baza fiind suprimată, primele două funcţiuni se confundă. Cred că acest lucru explică pe de-a-ntregul templul doric. Baza care ţîşneşte direct din stilobat oferă nu numai modúlul, ci şi cheia. Soliditatea nu există prin ea şi pentru ea însăşi, ca o forţă de rezistenţă pasivă; ea este de la început încorporată unei mişcări, este acţiune. Aici trebuie căutat principiul concordanţei fundamentale dintre doric şi gotic. Prin curbura lui stilobatul însemna deja acţiune, iar această acţiune este imediat preluată şi continuată de coloană.

Coloana, care nu-i niciodată soliditate pură, ci mişcare încă de la primul ei contact cu stilobatul, este cu atît mai mult mişcare pe toată înălţimea fusului. Ideea de mişcare se desface aici în alte două idei: cea de elasticitate, reprezentată de galb, şi cea de elevaţie, exprimată de caneluri.

Firește că cel mai mare diametru al coloanei se află la baza acesteia, care nu e individualizată printr-un membru distinct, ci doar prin dimensiune. Masiva implantare în stilobat este suficientă oricărei exigenţe vizuale referitoare la soliditate. În principiu, diametrul trebuie să descrească de la bază către vîrf, faptul fiind într-adevăr constatat la marele templu de la Paestum. Atare structură dă însă coloanei aspectul unei extinderi forţate şi pasive care nu-i proprie logicii templului. Galbul rezultă din uşoara încetinire a ritmului descreşterii către mijlocul fusului. El este mai degrabă sugerat decît exprimat, cu excepţia cîtorva temple arhaice, printre care „bazilica“ de la Paestum. Nu-l poţi sesiza prea bine spre a-l delimita precis şi a-ţi opri privirea asupra-i — şi-ar depăşi atunci scopul — dar impresia produsă, cu toate că doar sugerată, este suficient de certă ca să confere coloanei elasticitate, suplețe, șolduire ori clinamen. În acest caz, ca şi într-al stilobatului, se pare că galbul aparţine mai de-

Scanned with OKEN Scanner

grabă naturii ochiului decît celei a coloanei, iar viața, imponderabilă, este prezentă, cu atît mai delicată și mai reală, cu cît e mai puțin marcată. Astfel coloana se desțepenește și se umanizează. Mă gîndesc la cămila lăsată pe genunchi spre a fi împovărată, la început nițel mai mult decît poate duce, și care refuză să se ridice pînă nu i se ia, fie și puțin din sarcină. Cu siguranță că cele cîteva livre descărcate nu o ușurează, ci-i dau doar o satisfacție morală, dacă pot spune astfel. Or, neîndoielnic, tocmai aceasta-i trebuie, o dovadă că stăpînul o înțelege, că admite să se îndoiască de echitatea sarcinii puse în spinare, cedîndu-i ceea ce este de cedat. Ea sesizează acel imponderabil care o face, în ce o privește, să iasă din supunerea pasivă. De aici se poate deduce un frumos simbol politic, filosofia unui regim parlamentar, dar revin la coloana noastră: ca să capete această elasticitate liberă nu-i trebuie nimic altceva decît o imperceptibilă încetinire a descreșterii grosimii.

Canelurile sînt întruchiparea însăși a mișcării. Dintr-o coloană ele fac douăzeci. În vreme ce soliditatea se manifestă printr-un efect de masă, mișcarea se exprimă printr-un efect de diviziune, de multiplicare, de șiroire. În biserica gotică, prototip al edificiului în mișcare, suporții sînt efilați, micșorați, divizați într-o infinitate de colonete. Rațiunea canelurilor descinde din aceeași obîrșie. Ele sînt răspîndite în jurul coloanei, ca un suflet al ei vizibil, pentru ca ideea inteligentă și liberă să urce. Dar ca să dăinuie în toată delicatețea acestei idei pure, în singura lor funcție de mișcare pe înălțime, această parte spirituală a coloanei este scutită de efort fizic. Muchiile, care sînt vii, nu poartă greutatea capitelului, nu riscă să se sfărîme sub el; această greutate este foarte mult redusă și trimisă către centrul coloanei grație unei retrageri a masei lui. Așa cum canelurile flui-

Scanned with OKEN Scanner

dizează coloana, jocurile de lumină și umbră fluidizează canelurile. Fusul este înfășurat într-o draperie vie.

Capitelul se achită de rolul său de suport cu același elan, cu aceeași agreabilă dezinvoltură ca și coloana de funcția ei de mișcare. El racordează două membre contrarii: fusul cilindric și vertical și arhitrava rectangulară și orizontală. Le racordează depășindu-le pe ambele și nicăieri nu întîlnim francheța unei astfel de opțiuni și acea puternică simplitate a efectului care sînt proprii doricului. Echina e de fapt o lărgire a fusului în momentul în care acesta ia în primire, spre a-l susține, antablamentul; dar, conform logicii interne a doricului, el nu este lărgit, ci se lărgește; noua lui dimensiune îi conferă nu stare, ci mișcare — o mișcare ce, de la templele arhaice la cele ale veacului V și la Partenon, trece de la o curbă foarte accentuată la o tensiune aproape dreaptă, ca și cum graba coloanei de a susține contrastează cu nepăsarea puțin cam liberă pe care i-o încuviințează galbul, la mijlocul fusului. Atare tensiune e subliniată, în înțelesul de mișcare a materiei, nu numai de forma echinei, dar și de legăturile inelelor care, strîngînd-o, o fac să țîșnească impetuos. Din toate punctele de vedere, momentul superior al coloanei corespunde „loviturii inelare". După cum echina depășește fusul, tot așa abaca depășește arhitrava. Sîntem în punctul de sarcină al coloanei, în locul unde ea iese în afară ca un umăr de războinic și în care, terminîndu-i-se funcțiunea specifică de suport, se afirmă în toată plenitudinea și probitatea ei. Coloana n-avea altă bază decît stilobatul; această abacă lărgită, debordantă, este stilobatul discontinuu pe care stă antablamentul, de unde începe noul ordin al acestuia.

Coloana dorică este în întregime greacă. În vremea în care ea se constituie nu existau organizate decît două tipuri de coloană: co-

Scanned with OKEN Scanner

loana egipteană de formă vegetală și coloana orientală cu dublă volută, cea din care grecii au derivat coloana ionică. Coloana dorică redă întru totul și limpede ideea de doric; ordinea și inteligența pe care le semnifică ne sînt însă confirmate doar prin comparație cu tipurile străine.

Coloana egipteană înflorește prin însăși natura ei, avînd în mod întîmplător un rol portant. Urmăriți de sus în jos deopotrivă coloana lotiformă și pe cea papiriformă: privirea nu va întîlni o ritmică a susținerii, ci va trece de la un membru la altul prin tranziții discontinue, ca de-a lungul unei plante. Din punct de vedere decorativ e un lucru foarte reușit. Dar membrele coloanei, în loc să se dezvolte conform unui plan organic unitar, se țes, cu un extraordinar simț al efectului decorativ, într-o compoziție imaginară aidoma membrelor din față și celor din profil în arta plastică, sau capului de animal așezat pe un trup omenesc, cînd e vorba de reprezentarea unui zeu. Coloana egipteană este produsul unei logici a juxtapunerii (cum e și logica semiților), cea greacă fiind fructul logicii grecești a înlănțuirii raționale.

Nimic mai firesc dealtminteri. Coloana egipteană este totdeauna amplasată în interiorul unei incinte. În vreme ce coloanele grecești înfășoară zidul, coloanele egiptene sînt înfășurate de el. Prima semnifică de departe și în plină lumină o idee, cea de a doua emoționează de aproape, vorbește simțurilor. Prima strălucește pentru toți în spațiu deschis, a doua e retrasă într-o atmosferă orientală de neîncredere, de mister, de obscuritate și miresme. Știu prea bine că grecii își adaptau colonadele la interioarele sumbre ale templelor și că egiptenii înconjurau cu ele marile curți descoperite din lăuntrul incintelor (dar și în acest caz preferau pilaștrii). Cu toate acestea nu e mai puțin adevărat că, prin na-

Scanned with OKEN Scanner

tura și logica lor, coloana greacă formează un peristil, cea egipteană un hipostil.

O singură excepție confirmă cît se poate de simplu cele de mai sus. În Grecia secolelor V—IV nu exista decît o mare sală hipostilă. Ea se afla chiar pe teritoriul Atenei și planurile au fost întocmite probabil de Ictinos, arhitectul Partenonului. E vorba de marele Telesterion de la Eleusis. Or, această sală hipostilă găzduia niște mistere despre care se credea că veniseră din Egipt. Și este într-adevăr curios că plafonul era susținut de coloane dorice, în felul lor un gen de sincretism Isis-Demetra: au baze în toată regula, ceea ce constituie un caz unic, iar pe de altă parte știm că baza nu lipsește niciodată coloanei egiptene.

Partenonul arhitecturii egiptene este în chip firesc o construcție hipostilă: marea sală de la Karnak. Cred că frumusețea acesteia nu poate fi înțeleasă decît dacă e comparată, cu deplină bunăcredință, frumuseții doricului. Coloanele ei nu sînt tratate ca niște suporți, ci ca o vegetație. Legrain * credea că sala hipostilă se născuse dintr-o idee mistică, comună atît egiptenilor cît și sirienilor, cea a grădinilor lui Adonis, desen realizat cu boabe de grîu semănate într-o cutie cu pămînt și care, odată răsărite, îl reproduceau într-o vie unduire: ele simbolizau gîndurile despre moarte și înviere. Sala hipostilă cu cele o sută douăzeci și două de coloane-plante cu boboci nedeschiși și cu aleea ei centrală de douăsprezece coloane-plante cu floarea deschisă reprezenta uriașa grădină de piatră și eternitate închinată zeului Ammon. M-am gîndit însă la altă ipoteză. Regina Hatasu în

* Georges Legrain (1865—1917), egiptolog francez. A restaurat sala hipostilă de la Karnak, descoperind în una din curțile templului, în 1903, un depozit cu mai multe sute de statui și mii de obiecte de bronz.

Scanned with OKEN Scanner

templul ei de la Deir-el-Bahari, fratele său Tutmes al III-lea, în templul acestuia de la Teba, au poruncit să se reprezinte pe ziduri plantele străine aduse din expedițiile lor militare. Ramses al III-lea a construit la Medinet-Habu un pavilion ce reproduce forma fortăreţelor siriene cucerite de armatele sale. Peretele exterior al sălii hipostile ni-l înfățișează pe Seti I în pădurile Libanului. Ne putem întreba atunci dacă nu cumva și sala hipostilă nu va fi fost un monument comemorativ al victoriilor siriene repurtate de constructorii ei, mai mulți faraoni cu numele de Seti și Ramses. Egiptul, care avea doar pîlcuri de palmieri subțiri și înalți ori sicomori izolați, nu știa ce-i aceea o pădure. Libanul, ţara cedrilor uriași, a pădurilor monumentale și dese, a tot ceea ce lipsea atît nevoilor cît și plăcerilor Egiptului, a fost, de la Tutmes pînă la Mehmet-Ali, ori de cîte ori regatul de pe malurile Nilului se simţea mai în putere, ţinta constantă a expansiunii sale. Or, uimiți de măreția și întunecimea înaltelor păduri siriene, nu vor fi vrut faraonii să-și aibă și ei la Teba codrul lor, un codru de piatră eternă? Se pare că arta egipteană n-a cunoscut marile săli hipostile înaintea celei de a optsprezecea dinastii. Ce altă cinstire mai potrivită putea fi adusă părintelui lor Ammon, zeului ce le dăruia victoria împotriva mîrșavului Kheta, decît reprezentarea acelor fabuloase păduri în incinta care-i era închinată. Sala hipostilă oferea pur și simplu Egiptului ceea ce acesta nu avea, ceea ce în Siria era mai frumos, acea prospeţime și umbră vegetală din jurul trunchiurilor dese printre care soarele nu se putea furișa. Cînd regii persani au supus aceleași teritorii păduroase, le-au folosit resursele pentru inițierea pe platourile golașe ale Iranului a sistemului arhitectural ahemenid care abundă în șarpante și lemn străin; geniul viguros al Egiptului și-a regîndit însă cucerirea, conferindu-i, ca de

Scanned with OKEN Scanner

altfel oricărui lucru ce urma a fi implantat în acel pămînt răbdător, figură și durată, materie și formă egiptene. Se obișnuiește a se compara coloanele navei centrale cu coloana Vendôme pe care o depășesc în înălțime și diametru : dar tocmai așa stînd lucrurile, întreaga sală, aidoma coloanei Vendôme, este un monument triumfal, codrul victoriilor siriene.

Codru înălțat, firește, cu vechile tipuri de coloane caracteristice Egiptului. Vreau să spun că doar ideea de pădure era prezentă în construcția sălii hipostile, așa cum cea a tumulului străvechi putea fi reperată în edificiul piramidei.

În fiecare dimineață Teba mă primea ca o pădure de brad din Risoux, ca un făget de la Fontainebleau. În limpezimea răcoroasă, trunchiurile delicate ale coloanelor sînt roz, dar de un roz pe care nu l-ai ghici fără umbrele adînci ce par să-l hrănească din glia lor mănoasă ; — rozul gresiei din care sînt făcute, al nisipului aglomerat, foarte moale, poros, absorbind egal lumina, cu mare grijă, așa cum nisipul unei plaje se îmbibă de apă. Mișunarea hieroglifelor așternute de sus în jos pe cele o sută treizeci și patru de coloane, ceea ce a mai rămas din culorile lor pălite, din roșurile și albastrurile lor, învăluie codrul cu o germinație nedefinită, mulțime șiroindă ce acoperă primăvara o pădure din nord și, plutind pe trunchiurile roz, cade ca o viforniță de flori slobozite de arțarii pieptănați de vînt. Dar numărul, spațiul populat, imensitatea hipostilului țin doar de aspectul cel mai superficial al acestui poem al naturii vegetale. Cele o sută douăzeci și două de coloane ale lateralelor mai scunde, cu capitelurile închise, își păstrează corola încă înfășurată în mugure ; întreg acest domeniu lateral de umbră reține inflorescența în posibilitate, în vreme ce pe aleea centrală, luminată de deschideri, își desfac complet floarea caliciile a

Scanned with OKEN Scanner

douăsprezece coloane colosale. Atare trecere de la posibilitate la act pe care templul grec o realizează pe înălțime se înfăptuiește în hipostil prin tranziția de la cele două lărgimi laterale la înălțimea și lungimea centrală, arhitectul egiptean exprimîndu-se în formele vegetației, precum cel grec în ale arhitecturii, iar sculptorul frontoanelor grecești în forme plastice.

Aceste coloane transmit ideea de înflorire cu aceeași limpezime cu care cele dorice o vădesc pe cea de susținere. Ele sînt acolo înainte de toate pentru a umple, pentru a locui sala, ca să înflorească acolo, nu numai să susțină niște arhitrave și un dalaj. Ne dăm seama cît de stînjenit este aici arheologul clasic care judecă pe baza conceptelor grecești. Perrot* e uimit de capitelul campaniform al marilor coloane, atît de evazat, de distinct, care nu susține într-adevăr nimic și care ascunde înlăuntru funcția portantă exercitată de un singur cub, aproape invizibil în centrul evazatului caliciu. Este foarte interesant să compari acest cub cu abaca unui capitel doric a cărei lărgime oferă arhitravei pe care o depășește o bază atît de sigură și de stabilă. Dar menirea acestui caliciu este să înflorească, nu să susțină. De frumusețea supremă a marelui hipostil nu-ți dai seama decît dacă vezi în lumina matinală cum se împlinesc capitelurile, exalînd prospețimea culorii și polenului aidoma nuferilor pe apă și, eliberate de toată greutatea pietrei lor cum se evazează deasupra unei pulberi de aur, rămînînd neclintite în plutire ca douăsprezece lune pline și calme. Pentru hipostil ele sînt exact ceea ce la Partenon sînt figurile centrale ale frontoanelor, Atena născîndu-se și

---

* Georges Perrot (1832—1914), profesor și arheolog francez; autor, printre altele, împreună cu arhitectul Chipiez, al unei *Histoire de l'art dans l'antiquité* (1882—1914), în 10 volume, neterminată.

Scanned with OKEN Scanner

Atena victorioasă: eliberare, uşurare, sfîrşitul în triumf al unui efort, al posibilităţii în act, sens suprem ce se degajă din materia aglomerată. Dacă arhitrava ar sta pe această corolă, ea ar strivi-o din punct de vedere vizual. Să adăugăm că ar sfărîma-o într-adevăr, caliciul ştirbit năruindu-se sub greutate. Interesant este că însuşi capitelul doric vine, în limbajul său, întrucîtva în sprijinul ideii egiptene: de teamă ca nu cumva colţurile abacei lărgite să fie afectate, încă din veacul V î.e.n., în epoca de glorie a doricului, se practică între marginile capitelului şi arhitravă o retragere care descarcă respectivele margini de funcţia lor portantă, trimisă astfel, ca în Egipt prin intermediul cubului, către centrul coloanei. Aşa cum a constatat Magne*, la Partenon această precauţie a fost neglijată; ea ar fi prevenit însă ciobirea abacelor, reparate din atare pricină chiar în antichitate. Astfel marea abacă dorică este doar în aparenţă un suport; de fapt ea dă naştere unei iluzii optice, iar coloana campaniformă egipteană ar putea, cu justificată îndreptăţire, revendica în faţa acestui artificiu meritul loialităţii arhitecturale şi al francheţii: marginile ei nu susţin, ci înfloresc, în vreme ce marginile abacei dorice perfecte nu înfloresc şi nici nu susţin, ci doar par a fi portante. De altminteri acest artificiu al artei dorice nu e de condamnat căci scopul lui este să ne facă a concepe un sistem de aparenţe ideale mai adevărat decît realitatea obişnuită.

Funcţiunea pur portantă, adevărata idee arhitecturală a suportului se manifestă în arta egipteană nu prin coloană, ci prin pilastrul în patru muchii. Poate că cubul de deasupra oricărei coloane egiptene, fără excepţie, este un fel de hieroglifă necesară a susţinerii, mi-

* Lucien Magne (1849—1916), arhitect francez, autor şi al unei lucrări despre Partenon, *Le Parthénon* (1895).

Scanned with OKEN Scanner

nimul de pilastru cvadrangular implicat prin însuși faptul că, în ciuda realității, coloana înflorindă este totodată portantă. Cînd arta egipteană a vrut să pună accentul pe funcția portantă, a făcut-o cu un gust admirabil: cuburile supraînălțate care apar în Egiptul elenistic și roman și care dau „chioșcului" de la File un farmec inițial inexplicabil aparțin și ele logicii profunde a acestei arhitecturi; sub raport rațional, ele sînt ceea ce cubul hatoric cu *sistrum* era ca subtilitate. Se pare că în limbajul arhitectural al Egiptului pilastrul semnifica suport, iar coloana înflorire, vegetație. Astfel că, atunci cînd Champollion crezuse că a descoperit în coloanele denumite protodorice de la Beni-Hasan originea coloanei dorice grecești, chiar dacă se înșela în mod evident din punct de vedere cronologic, rostea, din perspectiva logicii formelor, mai mult adevăr decît își închipuia. Știm că tipul coloanei protodorice a derivat din pilastrul pătrat (Choisy se înșală vorbind de stîlpul de mină) devenit octogonal cînd i se tăiau muchiile, apoi, printr-o logică naturală, fățuit în șaisprezece fațete. Întrucît trebuia lăsată o porțiune de racord cu arhitrava edificiului ori cu stînca hipogeului, fațetarea nu putea începe chiar de la capul stîlpului, partea rămasă cvadrangulară și brută constituind echivalentul capitelului doric. Așadar coloana protodorică egipteană și coloana dorică greacă, ieșite din două zări opuse, născute una din pilastrul de piatră, cealaltă din coloana de lemn, din parul rotunjit și înfipt în pămînt, reușesc să se întîlnească, fără a fi vorba de vreo influență, în forme remarcabil de asemănătoare, doar din pricină că ambele aparțin aceleiași categorii de suporți, că logica lor este logica susținerii.

Egiptul ne ajută astfel să regîndim doricul într-o baie de idei limpezi. El ne ajută prin opunerea față de doric a coloanelor vege-

Scanned with OKEN Scanner

tante, prin consunanțele cu acesta ale adevăraților lui suporți. Dacă geniul egiptean ar fi avut puterea organizatoare a celui grec, ar fi reușit și el să osebească și să construiască două ordine: unul masculin al susținerii și severității, altul feminin al vegetației și gra-ției. Totuși el ne face să înțelegem că dualitatea grecească a ordinelor e o condiție a oricărei arhitecturi constituite, complete, vii, că orice artă sănătoasă tinde să aibă aceste două versante, să se diversifice în sexe. Căci nu putem pătrunde deplin semnificația doricului decît dacă-l considerăm la rîndu-i prin opoziție și complementaritate cu ionicul.

Coloana dorică nu există decît ca suport: în ea totul este menit acestei funcții, ca un cal a cărui acțiune este să alerge, ca un atlet antrenat a cărui faptă e lupta, ca un chip inteligent a cărui treabă e să gîndească. Și coloana ionică susține. Cînd grecii au conceput coloana-plantă; ca cea de la Delfi, n-au folosit-o într-un edificiu, ci au lăsat-o să înflorească liber, neimpunîndu-i altă povară decît o statuie. Dar coloana ionică susține, cu libertate, cu puțin cam cochetă suplețe și nepăsare, cu oarecare independență. Ideea de disciplină se confundă cu coloana dorică, nu cu cea ionică. Coloana dorică, lipsită de bază, urcă din stilobat în graba-i credincioasă de a susține, așa cum alergau către dușman soldații de la Maraton (canelurile ei țîșnesc proaspete și dintr-odată ca apele Lonei la izvor, unde toată pînza lichidă a rîului iese din calcar gata formată și activă). Iată însă că la Erehteion coloana ionică se înalță pe toruri și inele ornamentate ce par a repeta surîzînd, a relua cu inflexiuni feminine treptele postamentului (crepidomei). Vor oare cumva ele ca mîna și privirea să zăbovească pe astfel de baze? Torurile de marmură au galbul, substanța și tăria unui braț gol. Galbul fusului este imperceptibil și

Scanned with OKEN Scanner

nu accentuează, ca la doric, efortul de susținere. În vreme ce coloana dorică este transmitere a mișcării, cea ionică este mișcare reținută, cheltuită sau dezmierdată pentru ea însăși. S-ar spune ca despre *Izvorul* lui Ingres, că-i apa unui ulcior înclinat, curgînd de pe umăr. Mișcarea este un ordin pe care-l oprești, îl discuți, îl regîndești, iar această coloană este sora independenței și subtilei filosofii a Ioniei. Comparați acest cap fragil și vioi, acest început de „romantism feminin", cu tensiunea serioasă și probă a echinei dorice. Baza dă coloanei un stilobat propriu, deasupra stilobatului templului, iar volutele-i împodobite, cu ochi de email și aur, o încununează sub antablamentul propriu-zis cu un antablament numai al ei. Astfel, nu te aștepți s-o vezi purtînd o sarcină excesivă, nimic din masivul antablament doric, ci o arhitravă ușurată parcă de cele trei fascii care o străbat în lungime, o friză lipsită de greutate, un fronton gol.

Așa se face că, păstrînd pentru sine o parte a propriei frumuseți, coloana ionică nu se subordonează complet unui ansamblu, ca cea dorică, și acceptă mult mai ușor izolarea și ruina. Această Celimenă* nu-i o văduvă neconsolabilă, iar atunci cînd încetează a mai susține, nu pierde chiar totul. Așezați-vă pe una din treptele de marmură de Eleusis care duc spre vestibulul Propileelor și, ca un păstor al gîndurilor, priviți în juru-vă turma de coloane. La intrarea Pinacotecii, coloanele dorice care susțin încă pe capiteluri arhitrava stau vii, calme, respirînde întru împlinirea și pacea faptei lor; pe cînd cele ce străjuiau accesul monumentalei porți, retezate la mijloc, tronsoane mutilate, își reneagă complet frumusețea, acceptînd doar compătimirea noastră. Galbul întrerupt pare spărtură diformă; cane-

* Célimène, personaj din *Mizantropul* lui Molière; tipul femeii tinere, frumoase, cochete, nepăsătoare, spirituale și clevetitoare.

Scanned with OKEN Scanner

lurile, care nu duc nicăieri, sînt triste ca păsările întorcîndu-se spre locul cuibului ce nu mai există. Atît de precis erau ele menite rostului lor de susținere, încît nu le-a mai rămas nici un surplus de frumusețe și nici una din plăgile ruinei nu exală fumul albăstriu al poeziei. Treceți apoi la cele cinci coloane ionice ale traiectului central (a fost ridicată și a șasea) care, rupte tot la jumătate și chiar reduse la doi tamburi, își păstrează pe bazele elastice o suverană zvelțețe: mizerie de regine detronate. Ele înaintează într-o albeață neaurită de soare, hieroduli de marmură care ne iau de mînă la intrarea Acropolei și, îndată ce am pășit pe prima treaptă, predispun sufletul nostru la blînzenie și inteligență prin contactul și aspectul lor. Grație singurei deficiențe ce-i poate fi reproșată coloanei ionice, și anume libertatea ce și-o păstrează, o parte din frumusețea ei dăinuie peste ruină, iar pe locul rănilor adînci crește o carne tînără.

Avariile care nu pun în discuție funcția de suport a coloanei dorice lasă intactă adevărata ei formă. Coloanele vestice ale Partenonului, cu toate că știrbite, sparte, ciopîrțite, își susțin încă antablamentul și este de ajuns. Doar acolo unde le-au fost zdrobite canelurile își retrag înlăuntru, mai aproape de suflet, efortul semnificat de ele. Cele două coloane centrale ale opistodomului *, cele mai deteriorate, se retrag și se condensează și mai mult pentru a continua să susțină: ele stau mărturie a forței lui Kynegeiros ** de la Maraton, trecută de la mîinile tăiate la dinți.

Cel mai fidel suport doric și cea mai liberă coloană ionică au în comun faptul că ambele sînt acțiune, dedicată în cazul primei în între-

---

* Opistodom, partea posterioară a unui templu.

** Kynegeiros, fratele lui Eschil care a luptat și a căzut la Maraton (490 î.e.n.) încercînd să rețină cu brațele o corabie persană ce voia să se îndepărteze de țărm.

Scanned with OKEN Scanner

gime sarcinii sale, cu un surplus neangajat în ce privește pe ultima. Această structură acționîndă, inteligentă, face din ele adevărate corpuri vii, integrate sufletului omenesc precum coloana egipteană participă la natura vegetală. Și originile celor două coloane, așa cum ni le-a transmis Vitruviu, una ivită dintr-o anumită imitație liberă a bărbatului, cealaltă creată grație unei imitații libere a femeii, țin de frumoasa imaginație alexandrină ce pare a fi adevărată în sensul unui adevăr ideal. Platon numește suflet ceea ce se mișcă de la sine. Coloanele grecești au suflet fiindcă principiul mișcării lor se află în ele. Urmărind atare însușire a coloanei și solicitîndu-i inteligența lăuntrică spre profiluri omenești, grecii au dirijat-o fără dificultate către forma cariatidei. Cariatida greacă nu-i juxtapusă unui suport ca Osirisul pilastrului egiptean. Ea este acest suport transformat în figură umană pe calea aceleiași imaginații logice și suple totodată ce vedea într-un izvor pe tînăra Byblis* și în Narcis un copil frumos, îndrăgostit de propriu-i chip.

Oricît de bine ar fi evocat coloana dorică un suflet bărbătesc, grecii n-au dedus din ea o cariatidă masculină. Căci coloana nu se poate umaniza decît sub formă drapată. Un om nud n-ar putea constitui un membru arhitectonic. Figura omenească ce se potrivește cel mai bine cu coloana dorică este femeia greacă orientală, cînd se întoarce de la fîntînă cu vasul de apă pe cap. Ca și ea, coloana fără bază are picioarele goale și tot ca ea își poartă povara pe o perniță, ca o amforă pe glavie. Femeia greacă orientală duce apa pe cap în aceeași atitudine, de la același izvor bogat și liniștit ce-i umple de lapte robuștii sîni umflați. Capul și pieptul susțin, într-o su-

---

* Byblís, personaj feminin mitologic căruia autorii antici i-au atribuit diverși părinți; nimfă sau hamadriadă.

Scanned with OKEN Scanner

plă tensiune arhitecturală, dubla sarcină naturală. Sînt absolut sigur că sculptorul cariatidelor și arhitectul Erehteionului au avut ca motiv de inspirație, cît privește divina tribună, pe atenienele ce se duceau seara la Fîntîna cu nouă guri și pe care veneau să le vadă purtînd amforele, ca și pe efebii nuzi din gimnaziu, cu linia plină de frumusețe și mișcările lor plastice. Coloana dorică și femeia care merge se puteau confunda întru aceeași idee a poverii acceptate și purtate cu noblețe. Cît de fidel răspund aceste cariatide coloanelor Partenonului pe care le privesc, părînd a le regîndi! Veșmîntul lor cu pliuri drepte face să prindă viață, în chip firesc, ca sub o briză ușoară ori sub freamătul trupului, largile și plinele caneluri. Efortul lesnicios sub care se arcuiește șoldul traduce galbul coloanei, iar fruntea susține arhitrava cu același senin curaj de care dă dovadă capitelul doric. Și pe ele le înțelegem mai bine grație corespondentelor lor din ordinul opus. Gîndiți-vă la cariatidele cnidiene de la Delfi. Cît de puțin le pasă acelora de povara lor; cît de mult ne temem ca acel antablament complicat să nu se prăbușească chiar sub ochii noștri, oală cu lapte spartă la picioarele celor două Perrette *!

Coloana dorică rezumă templul; și totuși, după cum canelura nu există decît pe coloană, coloana însăși există doar în colonadă. Coloanele, spune Lipps **, pentru a susține, se înscriu într-un unic și comun efort ale cărui părți sînt dealtminteri observabile, limpede perceptibile prin acea „Differenzierung" care este pentru acest psiholog unul din actele fundamentale ale activității estetice. „Să ne

---

* Eroina fabulei lui La Fontaine *Lăptăreasa și oala cu lapte* (VII, 10).

** Theodor Lipps (1851—1914), psiholog german care considera psihologia drept bază a esteticii și filosofiei (privată de metafizică).

Scanned with OKEN Scanner

gîndim la cele două picioare care susţin corpul, la cele două braţe care-i dau extensiune, la apucarea unui obiect de către cele cinci degete. Doar aşa este indivizibilă *funcţia* unui şir de coloane".

Faptul este evident cît priveşte funcţia, adică actul prin care coloanele susţin; se poate chiar afirma că atare indivizibilă continuitate a funcţiei este simbolizată de continuitatea arhitravei. Acelaşi lucru este valabil şi pentru numărul coloanelor. Un templu tetrastil, haxastil, octostil implică în fiinţa colectivă a coloanelor lui frontale, de la care-şi trage numele, un fel de natură numerică ireductibilă, cea a unui număr inteligibil.

Octostilul Partenonului pune templului doric probleme interesante. Un templu are de obicei şase coloane: două coloane la colţurile peristilului, alte două corespunzătoare antelor, în fine, încă două pe laturile intrării. Mai mult, Vitruviu ne asigură că numărul şase este pentru matematicieni numărul perfect din pricina divizărilor lui posibile. S-ar părea că hexastilul este în chip necesar legat de ideea ordinului doric. Atunci de ce Partenonul are opt coloane?

Partenonul abandonat al lui Cimon, anterior celui al lui Pericle, era deja octostil şi. de pe la începutul secolului VI, există în Sicilia un templu analog, templul T de la Selinunt. Acestea sînt singurele octostile dorice cărora le cunoaştem planul. Or, templul de la Selinunt, cel mai mare templu doric din lumea greacă, a fost conceput cu opt coloane pentru ca porticul să fie cît mai vast posibil. Încă şi mai mult decît la alte temple arhaice, *sekos*-ul este aici redus, minuscul, în mijlocul unui peristil spaţios care evocă deja pseudodipterele epocii macedonene. Cele două coloane suplimentare ale octostilului au la Selinunt drept scop lărgirea, în jurul *sekos*-ului, a spaţiului ce aparţine publicului. Aceasta

Scanned with OKEN Scanner

este atît de adevărat încît în vremea lui Vitruviu peripterul are întotdeauna șase coloane, opt coloane fiind rezervate dipterului, adică templelor care preiau lărgimea arhaică a peristilului. Poate că vechiul Partenon al lui Cimon a fost conceput ca o imitație a marelui templu de la Selinunt sau, în tot cazul, întru aceeași mentalitate. Ca și acela, el are înlăuntrul unui vast portic un *sekos* îngust, dar ceva mai lung.

Lucrurile nu stau însă cîtuși de puțin așa la Partenonul lui Pericle, iar proporțiile relative ale *sekos*-ului și porticului sînt cu totul altele. Crepidoma noului templu este mai puțin lungă și mai lată. *Sekos*-ul se extinde într-atît încît reduce peristilul la patru culoare strîmte. Datorită acestei extensiuni a *sekos*-ului, octostilul pare că-și pierde rațiunea de a fi. Pe laturile mici, fiecare a doua coloană de la extremități corespunde antei, ca la hexastil, în vreme ce la marele templu de la Selinunt fiecare a treia coloană respectivă corespunde antei, iar la vechiul Partenon prelungirea antei cădea între a doua și a treia coloană, mai aproape însă de cea din urmă.

Așadar, datorită membrurii lui, Partenonul pare mai degrabă un hexastil cu două coloane suplimentare decît un templu octostil. Trebuie să vedem în atare dispunere o lipsă de logică și deci, cum templul doric este înainte de toate un ordin al logicii, obișnuința noastră de a considera Partenonul drept exemplu al doricului ideal nu păcătuiește cumva în acest caz?

Este sigur că templul de la Olimpia va fi întruchipat cu mai multă puritate ideea de doric, dacă viguroasa operă a lui Libon s-ar fi păstrat măcar cît cea a lui Ictinos. Să nu declasăm însă Partenonul pentru atît. Sfîntul Urban de la Troyes exprimă ideea de gotic cu o mai mare limpezime decît Notre-Dame din Paris și totuși există în cel din urmă caz

Scanned with OKEN Scanner

o forță inventivă de organizare ce face din acest monument o capodoperă mai însemnată decît Sfîntul Urban. Tot așa stau lucrurile și la Partenon. Pare-se că geniului lui Ictinos i-a plăcut să încalce tradițiile, să pună și să rezolve noi probleme, să lărgească doricul mai degrabă decît să-l înscrie cu precizie, să-i dea viață mai mult decît să-l purifice. Construcțiile lui de la Eleusis și Bassai stau mărturie. Monumentele Acropolei, Propileele, Partenonul, Erehteionul sînt prea adesea considerate drept perfecta punere la punct a tipurilor grecești preexistente. De fapt, lucrurile stau exact invers. Fiecare din ele reprezintă, aidoma inovației unui Eschil, unui Platon, unui Tucidide, remarcabile complexe de îndrăzneală și creație. Arhitecții Acropolei au adus cel puțin tot atitea noutăți ca și sculptorii ei.

În sfîrșit, care este la Partenonul lui Pericle rațiunea acestei noutăți? Întîi de toate una de ordin general, invocată odinioară de Hittorff* în legătură cu templele din Sicilia. În veacul V templul pierde în mare măsură caracterul accesibilității sale; el e din ce în ce mai puțin un monument public și tot mai mult locuința unei divinități: *cella*, casa zeului, avansează în toate direcțiile în detrimentul peristilului, promenoar al mulțimii, iar treptele concepute pentru pasul omenesc fac loc celor uriașe, izolatoare, ale crepidomei. O altă explicație este cea dată de arheologi și ea este specifică Partenonului. *Cella* a trebuit lărgită deoarece era prevăzută pentru o statuie a Atenei cu baza foarte lată. *Cella* este pe măsura zeiței. Ea urma nu numai să adăpostească colosul, ci să și asigure acestuia spațiul în care să poată respira. Planul i-a

---

* Jacques-Ignace Hittorff (1792—1867), arhitect francez născut la Köln; a studiat monumentele de arhitectură greacă din Sicilia; printre altele: *Architecture antique de la Sicile* (1826—1830).

Scanned with OKEN Scanner

fost deci dictat lui Ictinos de necesităţile statuarei şi de opera lui Fidias. Într-adevăr, faptul este foarte probabil şi constituie un exemplu limpede cît priveşte scara divină revelată de templul doric.

Problema nu este totuşi lămurită prin cele mai sus arătate. Pentru ce a păstrat Ictinos octostilul, adică ordinul tipic *sekos*-ului strîmt şi peristilului larg, atunci cînd *sekos*-ul s-a lărgit în defavoarea peristilului?

În afara raţiunilor de cult şi de necesitate, vor trebui căutate altele de ordin arhitectural şi chiar sculptural. Dacă hexastilul ar fi fost folosit la un edificiu de atare dimensiuni, evident că el ar fi putut produce o capodoperă egală templului de la Olimpia, a cărei lăţime ar fi fost mai mică doar cu trei metri. Dar la un hexastil de astfel de proporţii, golurile ar fi fost dominante şi, în consecinţă, coloanele mai robuste şi mai masive. Într-adevăr, la Olimpia intercolonamentele sînt de 4,78 m din axă în axă, la faţade, (2,25 m la Partenon) şi de 5,20 m pe laturile lungi. În consecinţă, diametrul coloanelor la bază este de 2,21 m şi 2,25 m la Olimpia, în vreme ce la Partenon el nu este decît de 1,905 m şi 1,968 m (cifrele menţionate pe locul doi sînt ale coloanelor de colţ), înălţimea rămînînd aproape aceeaşi. Proporţiile acestea, evidenţiind forţa şi masa, se potrivesc de minune templului de la Olimpia; casa lui Zeus presupune soliditate, înrădăcinare, maiestate; — templul este amplasat în fundul unei văi, implantat parcă prin propria-i greutate; asprimea energică a frontoanelor sale dictează o decoraţie sculpturală corespunzătoare; — toate aceste caracteristici aflîndu-şi împlinirea şi, dacă ar mai fi nevoie, justificarea prin aceea că în atare templu greoi şi bine aşezat Fidias a creat statuia zeului şezînd. Iată patru trăsături cărora Partenonul le dă răspunsuri exact contrarii. Casa Atenei im-

Scanned with OKEN Scanner

plică: agilitatea cu care iese din capul lui Zeus gîndirea divină, fiica cea dragă a inteligenței lui; — templul este situat pe o colină de pe care se lansează cu anume ușurință (remarcăm, într-adevăr, că la monumentele de pe Acropole nimic nu este intensiv și excesiv greoi, în afară poate de baza comună tuturor care este stînca și din care templele țîșnesc spre înălțime); — sculptura frontoanelor este gîndită o dată cu Partenonul însuși, iar măreața mișcare a grupurilor centrale este efectul întregii arhitecturi; — statuia pentru care este făcut este statuia unei zeițe în picioare, cu lancea ridicată. Îi trebuiau deci proporții mai zvelte, adică un intercolonament mai mic, iar octostilul, cu toate dimensiunile lui, se impunea în chip necesar.

La marele templu de la Selinunt utilizarea octostilului n-avea în vedere atare zvelțețe, ci pur și simplu dimensiuni colosale. Cu o fațadă de 175 picioare, față de 100 la Partenon, proporțiile lui difereau puțin de cele de la Olimpia. Zvelțețea rezulta însă din interior, grație amplorii și golurilor peristilului, a micimii *sekos*-ului, astfel încît ansamblul căpăta lesne o măreață armonie.

Dimpotrivă, la Partenon zvelțețea era cerută de folosirea octostilului, fiind dinlăuntru echilibrată de masa și întinderea *sekos*-ului. În noul raport, astfel legitimat, al octostilului cu proporții zvelte, cu portice strîmte și *sekos* apropiat de coloane trebuie să vedem nu evoluția doricului tradițional, ci revoluționarea lui.

Să nu uităm nici un moment că dacă sculptura Partenonului este gîndită în funcție de arhitectură, arhitectura implică deja toate intuițiile și rafinamentele unei sculpturi. *Sekos*-ul templelor siciliene plutește și se micșorează excesiv în veșmîntul lui larg de coloane exuberante. Căci *sekos*-ul este trupul templului, iar peristilul îl îmbracă. Desigur, *sekos*-ul și peristilul sînt, prin construcția lor,

Scanned with OKEN Scanner

independente precum corpul și veșmîntul. Dar dacă unul nu e făcut o dată cu celălalt, unul este totuși făcut pentru celălalt. Astfel peristilul de la Segesta figurează un veșmînt niciodată purtat. *Sekos*-ul Partenonului este, așadar, conceput ca un corp frumos de marmură, mare și solid, născut din aceeași stirpe ca și zeițele frontoanelor, avînd șolduri robuste, un piept larg cu sînii depărtați, a cărui categorică elasticitate întinde drapajul doric aidoma pieliței aurite a unui fruct cărnos.

Aceste coloane mai elansate, aceste intercolonamente mai restrînse ce constituie la Partenon rațiunea octostilului, cu toate că reprezintă inovații prin raport cu doricul anterior și că ulterior nu par să fi fost imitate, rămînînd în cadrul scurtei excepții dorice o excepție de al doilea grad, duc doricul, în ciuda tuturor celor amintite, la o maturitate logică, la o perfecțiune inteligibilă pe care încercările mai vechi nu reușeau să o inspire. Datorită acestora din urmă și doar în cazul Partenonului, coloana și templul dezvăluie o armonie absolută, coloana părînd microcosmosul templului, iar templul plenitudinea coloanei. S-a spus adesea că rostul canelurilor este să înmulțească prin ea însăși coloana, să așeze în jurul acesteia un drapaj ondulat, o mișcare ascensională. La Partenon, raportul coloanelor cu organismul templului reproduce în chip fidel pentru privire și spirit raportul canelurilor cu coloana. Dacă intercolonamentele erau mai mari, *sekos*-ul mai restrîns și mai flotant, supraabundența golurilor ar fi rupt armonia strînsă care determină coloanele să colaboreze la învesmîntarea templului. Așadar, după cum diametrul bazei este modulul proporției, canelura pare modúl al mișcării. Densitatea *sekos*-ului situează în spatele coloanelor acea robustețe pe care materia coloanei, scoasă în evidență de capitelul ce o încununează, o așază sub caneluri. Ușoarele variații dau templului o plasticitate, o

Scanned with OKEN Scanner

unduire, o viață de care ducea lipsă doricul robust din Sicilia și de la Olimpia.

La templul doric intercolonamentele nu sînt numai un spațiu gol între coloane. Coloanele și intercolonamentele se succed în peristil ca triglifele și metopele pe antablament. Pe dimensiunile intercolonamentelor se întemeiază una din clasificările vitruviene, cea mai importantă poate, fiindcă această clasificare și raportul ce-l stabilește între goluri și plinuri reprezintă, sub canonul modular al epocii alexandrine, singura libertate lăsată arhitectului, grație căreia monumentul se poate bucura de un stil propriu.

Intercolonamentele dorice ale Partenonului sînt tot atît de frumoase ca și coloanele însele; ele constituie proba perfecțiunii acestora. Par niște zvelte sarcofage albastre, cu linii pure, ca cea mai elegantă amforă. Le conturează echina și abaca celor două capiteluri care susțin arhitrava, linia galbată a coloanelor și cel mai îngust spațiu al stilobatului. Sînt făcute din singurul material demn de a sta alături de marmura pîrguită în aur, densul azur al cerului attic. Ele convertesc și reprezintă în acest azur linia vie a coloanelor. Coloanele imateriale, evazate, cărora cerul le dă naștere, alternează cu coloanele pline, crescute din pămînt. Golurile sînt încorporate construcției: tot așa Democrit și Platon voiau ca neființa, numită fiind, conceptualizată, să-și ocupe locul ei de stadiu al existenței. Se înțelege că pentru arhitecții greci ele alcătuiau partea esențială a templului, care simboliza libertatea. Prin ele se spiritualizează, capătă zvelțețe peristilul, „perpiterul". Ele dau „aripi", strecoară în aripă, spațiul în care menită e ea să trăiască. Ele fac cerul să pătrundă chiar în templu, așa cum dantelăriile de piatră și deschiderile îl infiltrează în existența aeriană a clopotniței. Doar partea de cer reținută de cele două edificii diferă; clopotnița și-o absoarbe pe a

Scanned with OKEN Scanner

ei în înalt, templul cere orizontului, aproape de pămînt și totuși în azur, pînza luminoasă pe care liniile lui o idealizează.

Este ciudat că nimeni dintre cei ce au scris despre templul doric n-a notat nici un cuvînt referitor la acest membru esențial. Mai mult încă. Laborde* a publicat o descriere a Acropolei datorată unui naiv anonim grec de pe la 1458, însoțită de traducerea elenistului Rossignol. Se întîlnește acolo sintagma *perehei plagiôsin*, tradusă de Rossignol: „Între două coloane el (templul) închide un spațiu oblic". Traducere exactă, dar pe care el însuși o declară de neînțeles și nici Laborde nu pricepe mai mult. Și totuși nimic mai limpede! această *plagiôsis*, această înclinare sau spațiu oblic sînt înseși liniile intercolonamentului albastru, devenite suple de la stilobat la arhitravă, datorită descreșterii coloanei, și curbate de galbul ei. Este chiar remarcabil că acest grec a fost mai impresionat de intercolonament decît de coloane, că lui și nu coloanelor i-a atribuit oblicitatea. Probabil că aceasta era optica celor vechi care, spre a face vizibil galbul suporților, contau pe atare sarcofage de azur mai degrabă decît pe coloanele însele.

Alternarea coloanelor aurii și a spațiilor albastre dă aripilor templului un ritm simplu de trohei, simbolizează în chip suprem armonia pe care o realizează în orice artă deliberatul și întîmplătorul. Cu siguranță că la început divinul intercolonament n-a fost scontat de arhitect. El s-a juxtapus frumuseții coloanei, unei frumuseți căutate, meditate, calculate, fiind implicat de aceasta. Decupajele azurii dau templului un plus de grație cerească, dar în același timp emană din el

---

* Léon Laborde (1807—1869), arheolog francez, conservator al antichităților Muzeului Luvru (1845); călătorii arheologice în Asia Mică, Siria, Arabia Petrea, Egipt.

Scanned with OKEN Scanner

ca o nevoie nealterată de epură, ca o identitate geometrică. Astfel lumina attică devine în jurul Partenonului paznică inteligentă, veghind de-a lungul zilei asupra ruinei ca o tăcută, pură Antigonă. Și dacă, după-amiaza, intrați prin pronaos pe marele pavaj de soare, vedeți cum se estompează în fund greoaia ușă bizantină, topită de umbra celor două coloane centrale ale porticului, care-și înalță singure pioasele creștete de ambră călduță. Între ele două se decupează intens sarcofagul marelui intercolonament; o stelă de gol și albastru ocupă fundalul templului, în spatele dreptunghiului negru ce marchează locul statuii, părînd a fi sosia idealizată a Atenei: bucată plină și bogată de cer atenian, cu artere de soare, limitată de contururi vii. Partenonul, impregnat de ordine, recompune doar cu liniile sale figura divină al cărei lăcaș era. Și întocmai cum sufletul nostru, privindu-l, devine pe de-a-ntregul viziune și inteligență, pare-se că în safirele, din care Fidias a făcut pupilele mereu veghinde ale zeiței, s-a topit, meditîndu-se pe sine, trupul de fildeș și aur al statuii. Recunoaștem acum pe acest pavaj ca o piatră de antică vatră, goală și caldă de soare, efigia deplină și precisă a singurei divinități potrivite unui templu zidit din lumină.

Colonada nu-i numai simplă juxtapunere de coloane și intercolonamente, ci și simplă acțiune, acțiune portantă; cele ce urmează stau mărturie.

Intercolonamentele nu sînt egale. Ele sînt vizibil mai mari pe laturile lungi. Și în acest caz arhitectura nu gîndește templul ca pe o realitate statică, ci ca pe o mișcare, ca pe o vietate. Spre a-și desfășura laturile lungi, edificiul însuși se lungește, își distanțează coloanele. Pe fațade se strînge, se concentrează, își ia aspectul de chip inteligent. Coloanele se adună acolo unde au de susținut greuta-

Scanned with OKEN Scanner

tea frontonului și de asemenea acolo unde mai micile coloane ale pronaosului ori opistodomului poartă adîncimea unui portic.

Există însă alte trei caracteristici ale colonadei, cu motivații specifice fiecăreia și, după părerea mea, acestea par a se completa reciproc într-o rațiune mai generală.

Este vorba, înainte de toate, de îngroșarea coloanelor de colț, explicabilă prin aceea că „mîncate de aer", cum spune Vitruviu, ele trebuie să compenseze astfel această iluzie optică.

Apoi de apropierea, două cîte două, a coloanelor de la extremități. Ea este dictată de dificultatea amplasării în mod satisfăcător la templul doric a ultimei triglife: atare apropiere oferă cea mai bună soluție.

În fine, de înclinarea axelor. Dacă ar fi așezat pe coloane verticale de colț, antablamentul ar părea că se prăbușește, așa cum constatăm la Madeleine și la Palais-Bourbon. Penrose explică această corecțiune ceva mai subtil, punînd-o pe seama iluziei optice datorită căreia un suport, într-un șir de elemente egale, pare mai mare la vîrf decît la bază.

Toate aceste rațiuni înclină, ca și coloanele însele, către o rațiune comună. Cele trei caracteristici se determină, se implică una pe alta, formează un act indivizibil. Un templu grec este o ființă finită, perfectă. Coloanele din colțuri precizează acest contur, această finitudine și datorită acestui fapt nu sînt coloane oarecare, ci capete de șir. Marcate deopotrivă prin diametru mai mare, prin apropierea de coloanele care le încadrează și prin înclinarea lor către centru, ele schițează, indică în cele patru colțuri ale templului forma piramidală care este forma finitului ce implantează un edificiu și-l confirmă în timp.

Să fim bine înțeleși! Ele schițează această formă printr-o mișcare vie, dar nu tind să o

Scanned with OKEN Scanner

realizeze în fapt. Forma piramidală simbolizează durata, ca piramidele Egiptului, numai dacă ea este o masă, dacă miezul ei e plin. Dar dacă piramida este un edificiu, dacă locul sîmburelui său e gol, atunci ea acuză golul interior, iar forma ei simbolizează, dimpotrivă, fragilitatea. Egiptenii au folosit piloni înclinați și goi pe dinăuntru care s-au prăbușit. Templul doric nu vizează forma piramidei; el ia atare poziție ușor piramidală, firească omului și în general mamiferului patruped, atunci cînd vrea să stea bine proptit pe sol prin lărgirea poligonului de susținere. Partenonul își îngroașă și-și înclină coloanele la colțuri, își micșorează golurile în virtutea acelei mișcări omenești ce dă coloanei galbul ei elastic și care, la Erehteion, întinde unul și flexionează pe celălalt picior al tinerelor femei purtînd povara.

Curburile și devierile își aveau rațiunea lor de a fi atît în cazul templelor ionice cît și în cel al templelor dorice. Dar numai cînd era vorba de mari construcții; din păcate nu știm nimic despre marile temple ionice, urmărite de neșansă de la Herostrat * pînă la arheologul Wood **. Este probabil că înclinația era direct proporțională cu masa și panta antablamentului și că, în consecință, la ionic ea era mai mică. Templul ionic derivă dintr-un edificiu asiatic cu acoperișul plat, iar dacă

---

* Herostrat, efesian obscur care din infamă sete de celebritate a dat foc templului Artemidei din Efes, distrus de incendiu, printr-o bizară coincidență, în chiar noaptea nașterii lui Alexandru cel Mare (356 î.e.n.). Condamnat și executat la Efes, incendiatorul a fost lovit în însăși dorința lui supremă: a fost interzisă amintirea acestui nume execrat; istoria a consemnat totuși atare faptă criminală și pe autorul ei.

** Robert Wood (1717—1775), călător și arheolog irlandez; studiază limba și antichitățile grecești; călătorii în Grecia, în insulele Egeei, în Asia Mică și Siria. Foarte exactele descrieri ale voiajelor sale s-au bucurat de prețuire nu numai în Anglia, ci și în Franța, unde au fost traduse imediat după apariția versiunii engleze originale.

Scanned with OKEN Scanner

megaronul micenian din care provine templul doric era și el cu acoperiș plat, cel în dublă pantă a fost încorporat doricului încă de la origini, ca opțiune necesară și categorică. Cu frontonul lui mobilat și ponderos, el este cauza esențială a înclinației coloanelor doricului.

La orice edificiu grecesc acoperișul se sprijină pe grinzile țesăturii șarpantei, exercitînd o împingere de sus în jos care este preluată de coloane. Grecii cunoșteau probabil tipul nostru de șarpantă în rețea. Dacă la templele lor au preferat un sistem ce necesită un consum imens de lemn, au făcut-o pentru că această punere în operă a lemnului colabora cu cea a pietrei, aflată la vedere la exteriorul antablamentului, totul avînd avantajul comun al concreteței, armoniei, soliditații, duratei. Orice construcție a lor folosește din plin, în logica lui, sistemul grinzilor. Chiar dacă (această remarcă o socotesc importantă) șarpanta ascunsă a acoperișului și întreaga ei carapace vizibilă de marmură, întregul antablament apasă vertical, ochiul le atribuie totuși o împingere laterală. El nu le împarte în felii, la care împingerea ar fi de sus în jos, transmisă prin porțiuni de antablament asupra coloanelor; el lunecă de-a lungul versanților și caută în chip firesc punctele terminale de sprijin acolo unde goticul, grație arhitecturii sale în bolți, le situează într-adevăr: pe margini. Astfel că pe aceste margini, în cele patru colțuri ale templului, privirea așteaptă o întărire, un umăr de sprijin care să împiedice acoperișul să răstoarne portanții laterali. Din atare pricină, atunci cînd această întărire lipsește, acoperișul pare că împinge în gol. Dealtminteri nu este nevoie ca întărirea să fie limpede percepută; ajunge doar, ca sarea în pîine, să existe numai atît cît ochiul să nu-i ducă în mod inconștient lipsa. Imperceptibila înclinație, ușoară ca o bănu-

Scanned with OKEN Scanner

ială, este în arhitectura grinzilor ceea ce contraforții și arcbutanții trebuie să impună neapărat și să înfățișeze în chip vizibil în arhitectura bolților.

În poemul acesta de linii care este Partenonul nu putem descoperi frumusețea altfel decît cu privirea; ea nu ne sugerează alături de ea o alta, îngemănată și ascunsă. Înainte de a fi stăvilită de părțile mai robuste și mai strînse ale colțurilor, aparenta revărsare a acoperișului este deja pe jumătate reținută de un alt artificiu de construcție: liniile frontoanelor se curbează între unghiuri ca și cum ar fi concave. Invizibil, ele tind să ghideze împingerea către interior. Stabilitatea templului înseamnă ritmul echilibrat al mișcărilor celor două linii terminale pe care corecțiunea optică le deviază deopotrivă: verticala colțurilor și oblica frontoanelor.

Lisip se lăuda cînd spunea, după afirmația lui Plinius, comparîndu-se cu predecesorii săi: „Aceia făcuseră oamenii așa cum sînt, el îi făcuse așa cum par a fi" *(Ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse).* Principiul realității sacrificate aparențelor, al perspectivei aplicate artelor ce nu par a o implica, a fost pus în valoare de către artiștii Partenonului, arhitecți și sculptori, cu un rafinament pe care Lisip n-avea să-l depășească niciodată. Dacă Platon ar fi scris un dialog *Artistul,* așa cum scrisese *Sofistul,* oare n-ar fi denunțat în artă o înșelătorie asemănătoare celei a sofisticii, un sacrificiu analog celui al medicinii în favoarea artei culinare și, prin argumente de felul spusei lui Pascal („De cîtă vanitate dă dovadă pictura!"), n-ar fi elucidat poziția inferioară în care *Republica* îi situează pe artiști? Dar Platon pare-se că n-a cunoscut aceste rafinamente ale arhitecturii; el ar fi învățat tot atît de mult ca și noi de la Pennethorne și Penrose. Există în *Filebos* un pasaj destul de

Scanned with OKEN Scanner

tipic. Opunînd muzica arhitecturii, Platon așază arhitectura mult mai sus decît muzica. Muzica, aidoma poeziei, în *Ion*, înseamnă, spune el, oarecare rutină, „care nu reglează cîtuși de puțin acordurile prin măsură, ci prin conjecturile rapide oferite de obișnuință". Dimpotrivă, arhitectura e o artă mai exactă, mai precisă fiindcă ea nu se încrede în impresiile simțurilor, ci se folosește de instrumente. Or, tocmai perfecțiunea arhitecturii, la apogeul artei grecești, constă în a se fi conformat impresiilor simțurilor, în a-și fi modelat după rafinamentele acestora instrumentele și măsurile, în a se fi propus, la rîndu-i, ca o muzică. Dar, dacă Platon ar fi cunoscut-o mai bine, n-ar fi declasat-o atunci? N-ar fi denumit arta Partenonului o lingușire, văzînd în subtilitatea liniilor ei tot atîtea trăsături obscure în peștera aparențelor?

Arhitrava, stilobat al antablamentului, este alcătuită din trei grinzi de marmură juxtapuse, așa cum crepidoma (sau postamentul) e formată din trei rînduri de asize în retragere. Aceste trei grinzi există în doric pentru soliditatea construcției, cu titlul de șarpantă; una singură e vizibilă, iar pentru ochi arhitrava formează o masă, un bloc. Ea a păstrat întreaga forță a funcției deținute de grindă în arhitectura de lemn. Luînd drept asiză de reglaj ultimul membru al registrului portant, adică abaca, ea susține la rîndu-i registrul superior, amintind prin grosime postamentul, o grosime de piedestal pe măsura sculpturii abundente a frontonului doric. În ordinul ionic arhitrava amintește de crepidomă doar prin cele trei fascii suprapuse, redînd-o, la modul ionic, răsturnată, ca și cum s-ar reflecta într-o suprafață lucioasă: cele trei fascii în loc să fie în retragere sînt în avans. Deosebiri perfect echitabile: dacă arhitrava ionică ar fi fost nediferențiată, friza puțin înaltă de deasupra ar părea și mai mică, — pe

Scanned with OKEN Scanner

de altă parte această arhitravă, care nu susține decît o friză-chenar continuă și un fronton gol, idealizează postamentul într-un motiv ușor, în loc să-i repete funcția portantă.

Triglifele reproduc în registrul superior canelurile coloanei. Ele perpetuează în monumentul de piatră cea mai vizibilă formă a vechii membruri de lemn, păstrează în mijlocul decorației plastice ideea arhitecturală și mențin, printre marile linii orizontale ori înclinate ale antablamentului, forma împingerii verticale. Rolul lor de tranziție, de tradiție, de echilibru stabilizant pare atît de evident încît, dacă n-ar fi fost moștenite de la arhitectura de lemn, logica însăși a decorării unui fronton pe colonadă ar fi dus la inventarea lor.

Așa cum triglifele amintesc de coloane, metopele sculptate anunță frontonul. Sculptarea acestora este de altfel o excepție, cel mai adesea ele fiind lise. Murray remarcă disarmonia ivită din diferența de scară a metopelor față de fronton; poate pentru a evita acest lucru ele au fost plasate la Olimpia pe pereții *cellei*; la Partenon însă metopele sculptate nu puteau șoca mai mult decît predela unui tablou. Plasînd în jurul acestora accentul arhitectural, triglifele situau metopele în poziție secundară, decorativă. Probabil că ochiul este și mai puțin satisfăcut în fața unor registre la scară asemănătoare, așezate la înălțimi diferite, ca la porțile lui Ghiberti unde registrele superioare sînt atît de micșorate.

Adevăratul motiv al lui Libon la Olimpia va fi fost o altă chestiune de optică. Inconvenientul metopelor sculptate este că o parte din zi umbra cornișei de deasupra le taie în două; compoziția însăși a metopei cu două personaje făcea ca respectiva umbră să taie în tronsoane orizontale tocmai ceea ce reliefful împărțea în două părți verticale. Fără a evita în întregime acest inconvenient, Parte-

Scanned with OKEN Scanner

nonul îl atenua în măsura posibilului. Metopele aveau un fond roșu închis care absorbea umbra, deasupra acestuia detașîndu-se și mai puternic relieful alb al marmurei. Nu știu dacă nu s-a mers chiar și mai departe. Este posibil ca frecvența cailor și centaurilor să se datoreze faptului că linia orizontală a spatelui lor armoniza mișcarea metopei cu tăietura umbrei.

De altminteri chiar cînd rămîneau lise, metopele deținеau încă în organismul general al templului rolul de panouri destinate decorației: picturi, scuturi, obiecte de preț. Ritmul frizei amintea de cel al colonadei, metopele corespunzînd intercolonamentelor așa cum triglifele corespundeau coloanelor. Metopele erau un fel de repaus al arhitecturii, destinderea ei în plastică, timpul slab după care triglifa îl marca pe cel accentuat.

Acoperișul cu fronton însemna rațiunea supremă a templului doric, rațiune în vederea căreia se etajau diversele mijloace pregătitoare. Acest acoperiș nu exista la megaronul de lemn care a dat naștere părții dreptunghiulare a templului și care se termina printr-o terasă. Originile lui trebuie căutate în acoperișurile înclinate din regiunile ploioase pe care poate dorienii ce coborîseră din nord le-au impus de la bun început edificiilor lor publice. Dar obîrșia în sine are prea puțină importanță. Piatra a înlocuit lemnul tocmai pentru a da clădirii durabilitate. Dacă o casă, reclădită mereu, poate să nu țină seama de ploi, rare în Grecia, nu tot așa stau lucrurile cu un edificiu ce trebuie să dăinuie la infinit. Ploile rare au de-a lungul timpului același efect ca și cele dese, iar acoperișul înclinat s-a impus templului din același motiv de durabilitate care a determinat înlocuirea lemnului cu piatra. În fine, acest motiv practic dispare la rîndu-i aproape în întregime datorită altuia suveran ce se impune de sus,

Scanned with OKEN Scanner

dintr-un cer unde sînt date uitării accidente ca ploaia ori vremea frumoasă. Templul doric deduce din acoperișul în două ape caracterul său omenesc, inteligent. Acesta îl limitează în înălțime, îi dă un punct final, adică o perfecțiune, implică în mod firesc frontonul, adică analogul arhitectural al frunții omenești, lăcaș al gîndirii.

La Paestum, antablamentul foarte înalt, foarte greu, are drept scop să apese pe coloane, să le încarce spre a le face și mai solide. El este, în ordinea împingerii verticale, ceea ce sînt în cea a împingerilor laterale pinaclii arcbutanților gotici. Se cădea astfel într-un exces, iar ulterior s-a recurs la alt procedeu pentru a face de neclintit coloanele. Totuși, în această tendință arhaică semnificația frontonului apare nemijlocită. El dă un sens elanului, disciplinei coloanelor; el își desface aripile, se coboară, se întinde spre a fi purtat, așa cum coloanele se multiplică, se ridică, se străduiesc să susțină. Templul se definește ca echilibru între mișcarea de jos în sus care e colonada și mișcarea de sus în jos care e antablamentul; ambele se întîlnesc și se contopesc în robusta trăsătură de unire a arhitravei. Un templu realizează prin întreaga-i membrură o perfectă operă de sculptură arhitecturală atunci cînd ochiul sesizează deplina și desăvîrșita armonie a celor două mișcări. Astfel masivul antablament de la Paestum corespundea coloanelor robuste, dimensiunilor excepționale ale capitelurilor. La Partenon ambele mișcări sînt delicat indicate de liniile periferice: bombajului prin care stilobatul pregătește ascensiunea coloanelor îi corespunde pe fronton ușoara flexiune, tendința spre concavitate a celor două *sime*. Aceasta înseamnă a notifica cu grație caracterul terminal al frontonului, sugerînd ideea că ascensiunea a luat sfîrșit. Liniile de sus se relaxează sub imperiul aceleiași logici care tensionează liniile de jos. Mai mult, prin

Scanned with OKEN Scanner

ușoara lui retragere, frontonul continuă mișcarea conform căreia liniile de fugă verticale ale templului converg într-o piramidă ideală. Contrar frontonului ionic, aplecat în afară, frontonul doric are suficientă substanță și amploare pentru a se conforma ritmului general și a se încorpora lui. Această retragere este de altminteri contrabalansată și chiar excedată de forțe și mai inteligente care-l fac, chipurile, să coboare cu bunăvoință în întîmpinarea privirii, forțe bazate pe greutatea sculpturii lui și pe intensitatea fondului albastru, ce împing înainte elementul sculptural. Așa se face că în acest punct suprem, și ca simplă consecință a logicii arhitecturale ce strunește templul din temelii, monumentul pare a trece în planul al doilea, arhitectura estompîndu-se imperceptibil spre a da compoziției sculpturale un plus de valoare, de limpezime, de autoritate. Poate pentru a reproduce pe frontonu-i gol, printr-o idee arhitecturală, această funcțiune a sculpturii, își înclină templul ionic, atunci cînd e de mari dimensiuni, antablamentul său către înainte: explicație care n-ar contrazice pe cea a lui Vitruviu, ci ar lămuri-o.

Decorația de teracotă în culori vii, de deasupra frontonului, bronzul și aurul acroterelor terminau această față gînditoare printr-un fel de vegetație naturală, prin coronamentul unei frumoase mase capilare.

La început frontonul doric nu era împodobit cu sculpturi, iar ulterior avea să rămînă de multe ori lis. Trebuie remarcat de altminteri că sculptura ce pare atît de intim legată de templul doric nu ocupă tousi decît părțile adăugate, golurile lăsate de construcția în lemn și care trebuiau umplute: metopele derivă din panourile care închideau spațiile goale dintre grinzile acoperișului, dînd acestui registru aceeași continuitate ca a arhitravei de dedesubt, ca a cornișei de deasupra. Cît privește frontonul, el se suprapune

Scanned with OKEN Scanner

distinct, din punct de vedere arhitectonic (și doar mai tîrziu din punct de vedere sculptural) edificiului inițial. Așa cum se întîmplă la toate răscrucile existenței, ceea ce la început era doar un accident devine lamura însăși și sufletul vizibil al templului.

Muzeul Acropolei ne informează cu deplină exactitate asupra celor trei etape parcurse de sculptura frontonului. Pentru a mobila acest spațiu triunghiular ale cărui secțiuni sînt de înălțime inegală, era nevoie de un subiect adecvat care să înfățișeze figurile în toate pozițiile, de la cea culcată, potrivită colțurilor în unghi ascuțit, pînă la cea în picioare, cerută de segmentul central. De aici nevoia unei ordini. Am văzut că triunghiul frontonului doric a fost părintele geometric al compoziției sculpturale. Pentru a găsi figurile care să descrească în plan, precum pictura le diminuează pe ale sale în adîncime, s-a început, așa cum constatăm la edificiile arhaice de pe Acropole, cu procedeul naiv și simplu al șerpilor încolăciți, descrescînd pînă la vîrful cozii care intră în unghiul frontonului ca un deget într-o mănușă. Tyfon* reprezintă deja o variantă avansată. S-a părut apoi că necesităților frontonului le corespunde exact motivul luptei, cu zeii aflați în centru, învingătorii în picioare, răniții sprijiniți pe un geunnchi, iar morții întinși pe orizontală. I-a fost dat celui care a proiectat sculptura Partenonului să facă pasul ultim și decisiv, substituind unei lupte reale o dispută ideală care să solicite întregii game de atitudini omenești secretul compoziției armonioase. Astfel că din ceea ce la început părea stînjeneală, dificultate ce trebuia depășită, grecii au știut să scoată un motiv de

---

* Tyfon sau Tyfoeus, monstru pluricefal, fiul, după Hesiod, al Pămîntului și Tartarului, este alungat de Zeus în adîncul pămîntului, de unde, din cînd în cînd, își manifestă prezența, ieșind uneori spre a-l înfrunta chiar pe cel care l-a învins odinioară.

Scanned with OKEN Scanner

frumusețe și un principiu al perfecțiunii. La Partenon forma triunghiulară este tot atît de consubstanțială frumuseții frontonului ca și legea celor trei unități pentru *Polyeuct** și *Fedra***. În vreme ce frontonul devine elementul sculptural obișnuit al doricului, ionicul (perfect, în cazul Erehteionului) nu poartă nici o altă sculptură decît o friză continuă.

Frontonul doric și friza ionică se opun în acea manieră categorică în care pitagoricienii își alcătuiau listele lor de contrarii: finitul și nelimitatul, ordinea și repetiția. Forma frontonului obliga la compunere, la stabilirea unei ordini, la realizarea unei culmi. Friza ionică este exact acel *ápeiron*, inel care n-are nici început nici sfîrșit. Este chiar probabil ca pentru un sculptor, pentru un grec pătruns de spiritul doric, cele două cuvinte omonime *ápeiron*, unul însemnînd „lipsit de experiență", celălalt „fără limită", să nu fi fost întîmplător asemănătoare, ele tinzînd să se confunde.

Problema sculpturală a compoziției se contopește cu cea arhitecturală a echilibrului. Frontoanele realizează la templu idealul echilibrului viu: echilibru între cele două frontoane, echilibru între cele două părți, în cadrul fiecăruia. Alternarea bărbaților goi cu femeile drapate amintește de motivul triglifelor și metopelor, de coloane și intercolonamente. Iar dacă predomină femeile drapate, aceasta nu se datorează, cum spune Michaelis, faptului că templul este dedicat unei zeițe, ci pentru că tipul femeii drapate are mai mult accent arhitectural, se armonizează mai bine cu elementele templului decît cel al bărbatului nud.

---

* *Polyeucte*, tragedie creștină a lui Pierre Corneille, reprezentată la Paris în 1642 și 1643.

** *Phèdre*, tragedie de Jean Racine, reprezentată la Paris la 1 ianuarie 1677.

Scanned with OKEN Scanner

Se pare că ritmul templului doric este dublu și el comportă două numere, trei și doi. Într-adevăr, în sensul înălțimii se poate constata un ritm ternar: trei trepte ale crepidomei, trei părți ale coloanei (fus, echină, abacă), trei registre ale antablamentului (arhitravă, metope, frontoane). Extinderea orizontală este însă ordonată de un ritm binar: coloane și intercolonamente, metope și triglife, două versante ale frontonului, nud și drapat în sculptură. Cele două ritmuri, împletite atît de simplu și de suplu, cu o flexibilitate de răchită, formează pentru arhitectura dorică poate cea mai muzicală parte a ei de armonie și viață. Or, pe cele două frontoane ale Partenonului grupul central declară deja într-un chip categoric ritmul binar pe care mișcarea de sus în jos îl va prelungi pînă la rădăcinile templului: acest ritm este simbolizat de o descentrare, de o aparentă rupere a echilibrului care opune unul altuia pe Atena și Zeus pe frontonul estic, pe Atena și Poseidon, pe cel vestic.

Sculptura ne indică astfel, cu și mai multă limpezime, aidoma unui deget arătător inteligent, geometria vie a liniilor drepte și deopotrivă rețeaua de numere simple care permit rațiunii să se regăsească întreagă în emoția cea mai delicată a simțurilor.

Evident că friza *cellei* depășește sensul și puritatea doricului. Este ea o inovație? Aparține ea acelui geniu al invenției inteligente pe care-l recunoaștem în tot Partenonul? Nu știm. Dörpfeld remarcase că *regulae** cu gute figurau pe fațadele est și vest, dedesubtul frizei ionice, dar nu și pe celelalte laturi, astfel că ne putem pune întrebarea dacă nu cumva arhitecții au înlocuit chiar în timpul construcției friza dorică deja începută cu o friză ionică. Pe de altă parte, se presupune că

---

* *Regulae*, barele verticale sau bazele triglifelor.

Scanned with OKEN Scanner

o placă de la Muzeul Acropolei, reprezentînd un zeu care urcă în car, ar fi aparţinut unei procesiuni a Panateneelor figurînd pe *cella* ionică a vechiului Hekatompedon (Furtwängler o atribuie vechiului altar al Atenei).

Oricum ar fi, friza continuă care înconjoară zidul introduce un element ionic în templul doric. Astfel Partenonul doric şi Erehteionul ionic, unul în faţa celuilalt, par a-şi împrumuta reciproc ceva din trăsăturile lor, atingîndu-se uşor cu mîna ca viul şi răposatul pe stelele ateniene: Erehteionul, sufletul doric al cariatidelor lui, Partenonul, banda ionică a frizei sale. Armonia celor două ordine proclamată de Propilee încă de la intrarea Acropolei, iat-o aici vie prin gestul ce înclină aceste ordine unul către celălalt; Acropola e casa lor comună, nuntirea ordinului viril cu cel feminin. Cînd urcam panta colinei bine lucrate mă gîndeam la patul nupţial făcut din trunchiul unui măslin sălbatic de bărbatul cel harnic şi şiret. Şi iată că cele două temple, vechi şi credincioşi soţi, de neînţeles unul fără celălalt, îşi înalţă din trainicul lor pat chipurile devenite asemănătoare, cum se întîmplă îndeobşte prin îndelungată convieţuire.

Element al noului doric compus de Ictinos care a făcut totul pentru ca friza să se încadreze exact în logica templului. Desfăşurarea ei neîntreruptă pe o lungime de o sută şaizeci de metri corespunde, pe *sekos*, plinului continuu al arhitecturii, după cum metopele pe perimetrul şi deasupra peristilului corespund motivului plinurilor şi golurilor alternînde.

La Partenon, sculptura grea în ronde-bosse a frontoanelor împovărează colonada dorică, ea fiind „un lucru care susţine", precum sufletul este pentru Descartes „un lucru care gîndeşte"; basorelieful uşor al frizei se potriveşte însă cu zidul *cellei* atît de bine, mai bine chiar decît cu colonada ionică, deoarece

Scanned with OKEN Scanner

funcţia aparentă a zidului este cea de închidere şi nu cea portantă. Caracteristica unei incinte fiind continuitatea, friza desenează pe aceasta o reprezentare continuă; ea este un fel de arhitravă într-o zonă în care aspectul zidului este dominant.

Prin însăşi această continuitate, genul de friză cerea un efect de *legato* şi de ansamblu, mai mult decît de detaliu. Ea reprezenta un cortegiu, o cetate în procesiune, nu indivizi. Rîndurile-i bogate, suple, nedefinite n-aveau, desigur, acea compoziţie idealizată de pe frontoane. Aşa se face că se află amplasată în partea cea mai de sus a peristilului, în lumina difuză, aproape la limita vizibilului, pentru ca ochii trupului să o întrezărească tot atît şi cu nimic mai mult decît cei ai spiritului. Luaţi, bineînţeles, toate acestea *cum grano salis*, căci, probabil, dacă s-ar fi găsit vreo modalitate de a face mai vizibilă friza, aceasta ar fi fost imediat exploatată, chit că s-ar fi sacrificat avantajele pe care-mi place să le imaginez. Construind templul hypetru* de la Bassai, Ictinos a amplasat friza ionică, şi ea continuă, în interiorul *cellei* şi în plină lumină. Astăzi însă, partea *in situ* a Panateneelor a devenit strălucitoare dimineaţa sub lumina ce se scurge prin *cella* spartă, şi poate că scriu această carte pentru a prelungi ceasul în care am văzut-o ieşind proaspătă în soare ca o floare din apă.

Aşa cum Fidias şi-a pus portretul pe scutul Atenei, Ictinos şi Pericle au vrut ca friza Panateneelor să reprezinte pe Partenon chipul viu al Atenei. Poate că pentru prima dată sculptura decora un templu nu numai cu scene din legendele zeilor şi eroilor, ci şi din

---

* Hypetru se spune despre un templu care primeşte lumina şi printr-o mai mare sau mai mică deschizătură în plafonul *cellei*; uneori întreaga *cella* este neacoperită, ca la templul oracular al lui Apolo de la Dídyma, lîngă Milet.

Scanned with OKEN Scanner

viaţa contemporană a cetăţii. Tot aşa tragedia n-a ezitat să preia, în *Perşii* lui Eschil, din chiar viaţa ateniană fragmentul de existenţă divină pe care trebuia, prin însăşi funcţia ei, să-l reprezinte la Dionisii. Se pomeneşte, în acest sens, apoteoza Veneţiei în Palatul Dogilor, cea a lui Ludovic al XIV-lea din Galeria Oglinzilor. De fiecare dată însă, Nemesis veghează; soarta cea rea atinge umărul orgoliului în apogeul său, iar sentinţa tribunalelor Atenei în cazul lui Fidias e trecută de soartă asupra Atenei, a Veneţiei şi a marelui rege: ea însemnează dezastrul din Sicilia*, triumful comerţului portughez, înseamnă Blenheim** şi Ramillies***.

Şi totuşi, chiar şi aici, această inovaţie a lui Ictinos, această prezenţă a cetăţii pe zidurile templului, această procesiune liberă a atenienilor în care zeii şezînd prezidează doar ca invitaţi, nu-şi au oare locul tocmai în logica Partenonului, nu-l călăuzesc ele către inteligenta-i perfecţiune? Se pare că friza, aşezată sub peristil, a dat un nou aspect peristilului, l-a investit cu un sens mai spiritual şi mai fin în momentul în care, micşorîndu-şi lăţimea, el pierdea din substanţă. Peristilul există acolo, nu pentru afluxul mulţimii, e adevărat, ci pentru a fi animat de trecerea a cel puţin cîtorva oameni. Nu-i un portic public, dar prezenţa omului nu pare deplasată. Desigur, templul grec este casa zeului, al unui

---

* Dezastrul expediţiei din Sicilia (415—413), iniţiată, printre alţii, de Alcibiade; cu această grea înfrîngere se încheie a doua fază a războiului peloponesiac, ultima (413—404) fiind cea numită „a războiului Deceleei".

** Bătălia de la Blenheim (1704), nume dat de englezi acestei lupte după reşedinţa ducilor de Marlborough; francezii o numesc bătălia de la Hochstädt (localitate în Bavaria, pe Dunăre), luptă dealtminteri pierdută de ei.

*** Ramillies-Offus, localitate în Belgia, intrată în istorie prin victoria ducelui de Marlborough asupra mareşalului Villeroy (23 mai 1706).

Scanned with OKEN Scanner

zeu care, păstrînd distanțele, coboară printre noi. Să luăm un templu egiptean, de pildă cel de la Edfu, un colos autoritar, inaccesibil privirilor, închis de piloni înalți și de ziduri drepte ce strivesc, ca pe furnici sub talpă, sărmanul sat de lut. Casă orientală a divinității, despotică, închisă, așa cum piramida este casa mortului, iar seraiul cea a prințului. Prin mișcarea *cellei*, casa zeului grec pare că se retrage spre interior ca să lase loc peristilului public, uman. Prin colonadă ea își întinde brațele către om, prin frontonu-i sculptat se apleacă asupra lui; ofrandele de pe treptele ei par o supraabundență a tezaurelor ce le cuprinde. Casă a unui zeu grec care, ca și credincioșii ei, trăiește prin exterior, al cărei rost este să fiinţeze în mijlocul oamenilor, ca zeii lui Homer și cei figurați șezînd, pe friza Panateneelor. Templul așezat pe colina lui este deopotrivă un spectacol pentru om și un lăcaș **pentru zei:**

„Eu, templul, în Efes sînt dătător de legi,
Văzîndu-mă te domoli și
ordinea-nțelegi".

Adevăr socratic și platonic, frumusețe ce înflorește în bucuria de a fi împărtășită. Știm acum că Partenonului i-ar fi lipsit ceva dacă friza, dacă imaginea vie a Atenei n-ar fi pus pe inima-i divină un brîu de omenie.

Ca și fața omului, templul grec își avea coloritul său. Pe chip a așternut natura purpuriul buzelor, rozul obrajilor, albastrul ochilor și flacăra blondă a părului. Așadar, templul e colorat doar la antablament. Culoarea nu era niciodată așternută nerațional. La Partenon, fondul albastru, probabil, al frontoanelor părea că proiectează înainte complexul sculptural; fondul roșu al metopelor absorbea umbra aruncată de cornișă. Albastrul triglifelor le făcea dimpotrivă să iasă în relief față de

Scanned with OKEN Scanner

nivelul frizei; pictarea drapajelor dădea mai mult relief nudurilor; accesoriile de metal aurit așterneau o rouă de aur pe monumentul tezaurelor și pregăteau privirea pentru prețioasa Atenă dinlăuntru. Antablamentul sprijinea astfel pe coloane nu numai greutatea marmurii lui, ci și cea a roșurilor și albastrurilor, a culorilor sale bogate și intense. De altminteri culorile Partenonului constituie moștenirea, aleasă cu discernămînt, a unei decorațiuni policrome răspîndită cu destul de multă libertate pe templele arhaice. Marile bucăți de marmură, robustețea coloanelor, trebuiau oricum lăsate să se vadă ca o șarpantă aparentă, evitîndu-se pictarea arhitravei, ca în Sicilia.

Aș dori să fim mai exact informați despre culoarea păstrată ori căpătată de marmură. Se lăsa pentelicului albeața sa nativă, strălucitoare și crudă, sau urma să primească acea *gánosis* a statuilor, aplicare de pastă obținută din ulei, salpetru, ceară și un anumit parfum, care dădea pietrei tonuri savuroase și calde? Este probabil că Partenonul, modelat de sus pînă jos ca o statuie, a primit pe marmura lui nativă această patină care-l umaniza, îl acoperea cu o piele vie și aurită, așa încît, ca și cum materia-i făcută din duratră venea în întîmpinarea timpului, el purta deja pentru grec culoarea recoltei coapte pe care veacurile au încorporat-o ruinei. În trupul acestor coloane grecul trebuia să recunoască pe cel al atleților săi. El rîdea de cărnurile albe ale barbarilor înveșmîntați în rochii lungi și care se rușinau să se arate goi în bătaia soarelui: poate că statuile noastre de marmură crudă i-ar fi făcut aceeași impresie. Dar în Grecia, carnea bărbătească, chiar la copii, căpăta din pricina antrenamentelor gimnaziale în aer liber, a prafului și uleiului, o culoare maronie și sănătoasă care fixa și mai bine pigmentul natural al omului mediteranean.

Scanned with OKEN Scanner

Într-adevăr, această convergență a sculpturii către arhitectură nu o aflăm în texte, dar cîte trăsături fundamentale ale templului grec ni le destăinuie monumentele fără ca textele să ne spună ceva. Voi aminti totuși că fizica lui Platon și Aristotel explica culoarea albă printr-o dilatare datorată unui suflu. Albul pur excludea deci senzația sau ideea de compact. Mi s-ar reproșa oare drept excesivă subtilitate dacă susțin că Platon, în *Teaitetos*, voind să demonstreze în chip provizoriu că culoarea e mișcare, că nu are existență stabilă, ia ca exemplu albul, culoare ce neîndoielnic îi vine cea dintîi în minte cînd reflectează asupra neființei? Lumina Greciei, care prin intensitatea ei devorează albul, îi dă deplină dreptate. Așadar rămîn pînă la proba contrarie convins că marmura primea un unguent ce-i conferea soliditate, existență, și lucrul se petrecea neîndoielnic începînd chiar de la postament. Operația se conjuga foarte bine cu canelarea și fățuirea finală a suprafețelor. Dar cîteva secole au fost de ajuns pentru ca în epoca romană o patină naturală, asemănătoare celei a domului din Milano, să înlocuiască patina artificială, făcînd-o inutilă la Partenon și desuetă în ce privește noile edificii.

Unul din principiile arhitecturii noastre moderne stipulează ca exteriorul unui edificiu să indice împărțirea sa interioară. Acest principiu al artei religioase gotice, care-l aplică în toată grandoarea lui, a trecut la arhitectura laică. În Egipt, în Orient, predomină principiul invers: un palat din *O mie și una de nopți* e camuflat la Damasc de același zid cojit tipic cocioabelor; în spatele pilonilor și zidurilor sale se ascunde templul egiptean și chiar înlăuntrul templului locuința zeului e tupilată într-o sală scundă. Templul grec nu aparține nici uneia dintre cele două logici structive. El se desfășoară în exterior, dar acest

exterior învăluie interiorul fără să-l pună în evidență; prin structura lui el rămîne aproape independent. Spre deosebire de gotici, se pare că grecii au urmărit ca între interior și exterior să nu existe vreo corespondență, ci dimpotrivă un contrast care să producă efect, o opoziție netă.

Opoziție ce poate fi descompusă astfel: exteriorul este lăcașul luminii, interiorul al umbrei; în exterior sculptura este decorativă, subliniind arhitectura; în interior arhitectura e subordonată statuii pe care o pune în valoare.

Existau și temple în care lumina pătrundea printr-o deschizătură în plafon. Dacă astfel stăteau lucrurile la Olimpia, este aproape sigur că sălile Partenonului primeau lumină doar prin uși. Prin dimensiunile ei, ușa deschisă a *cellei* lăsa să pătrundă dimineața destulă lumină: soarele ce urca peste Himet lovea în față întreaga statuie. Orele următoare o redădeau însă umbrei, misterului, acelei atmosfere care, pentru privirea vizitatorului, avantaja opulența tezaurelor și strălucirea aurului. Bufnița Atenei locuia în aceste tenebre și veghea. Pereții nu scînteiau ca mozaicurile unei biserici bizantine ori ca vitraliile unei catedrale gotice. Zidurile sclipitoare ar fi stins statuia din centru. Ele erau probabil pictate în roșu închis, astfel ca templul să pară și mai mare, iar lumina venind dinspre intrare să se îndrepte toată către colosul de fildeș. Așa se explică rolul coifului de pe capul Fecioarei în picioare; el era un munte de orfevrărie și pietre prețioase, condensînd lumina deasupra tezaurelor care, mai jos, ca niște meandre ale unui fluviu crepuscular, o făceau să se scurgă.

De aici opoziția dintre arhitectura interioară și cea exterioară. Hipostilul interior, care este faza terminală a întregii arhitecturi egiptene, nu intra în logica templului grec. Cînd dimensiunile reduse îngăduiau, ca la Teseion,

Scanned with OKEN Scanner

să se renunțe la coloane, ele nu mai erau utilizate în *cellă*. Dar șarpanta unui templu de mari dimensiuni avea nevoie între pereți de puncte de sprijin. Coloana dorică simplă nu putea fi folosită. Umbra ar fi anulat capitelul; pe planul continuu al plafonului arhitrava nu s-ar fi detașat suficient; ochiul n-ar fi perceput îndeajunsa încărcare a coloanei, iar dacă o coloană dorică nu apare în deplinătatea funcțiilor sale portante, mai bine pentru ea este să nu se nască niciodată. Grecii au găsit o soluție de o simplitate și eleganță perfecte, după cum se poate constata la singurul templu în care s-a păstrat ordinul interior, cel de la Paestum. Ei au dedublat coloana pe înălțime. Colonada inferioară purta arhitrava ei proporționată de marmură și pe această arhitravă, în axul coloanelor, se suprapunea o colonadă mai mică ce susținea plafonul. Văzînd o dată colonada dorică cu arhitravă, portantă și normală, ochiul era satisfăcut: el nu mai cerea micilor coloane de sus aceeași funcție; le vedea reduse la măsura potrivită susținerii grinzilor de lemn sculptat, a căror greutate n-o echivala, pentru privitor, pe cea a marmurii.

Odată prăbușit plafonul de la Paestum și templul reintrat în stăpînirea luminii, nu mai putem aprecia efectul pe care această parte trebuia să-l producă în penumbră. Neîndoielnic că în acea penumbră coloanele interioare păreau foarte mari. S-ar fi putut spune că întunecimea, ca o apă subtilă, le dedublase pe fiecare și că, reflectate, unduiau sub vagul auriu al plafonului. Coloanele păreau foarte mari, zeița părea încă și mai mare, mai mare decît dedublarea lor însăși. Așa cum „aripile" peristilului ușurau și susțineau templul, coloanele suprapuse din *cella* așezau în jurul statuii un fel de văl nedefinit de caneluri, făcînd-o colosală prin chiar faptul că pentru a-i egala înălțimea un ordin trebuia să se suprapună altuia.

Scanned with OKEN Scanner

Supradimensionarea coloanelor din colțuri nu și-ar fi avut rostul în interior și cu atît mai puțin înclinarea axelor lor. Întunericul și nu lumina era cel ce dicta artistului. Atare supradimensionare s-ar fi vădit insuficientă, chiar dacă ar fi fost mult exagerată, cu precădere la extremitățile colonadei din spatele statuii. În respectivele două colțuri, la ambele ordine, Ictinos a înlocuit coloana cu un pilastru de secțiune pătrată ce instituia o delimitare netă, despicînd umbra ca o proră. Ochiul era, așadar, prevenit să nu mai caute nimic în spatele zeiței, să vadă în ea sfîrșitul și rațiunea templului.

Atena în picioare, cu ochi pătrunzători și vigilenți, se armoniza cu seninătatea lucidă, agilă, a Partenonului, precum Zeus șezînd pe tronul său, în poziția în care torsu-i de fildeș era de neclintit, se potrivea masivului și lătărețului templu de la Olimpia. Ea stătea acolo nu numai ca păzitoare a cetății, ci, prin cei opt sute de talanți de aur încorporați, drept tezaurul de război al acesteia; nu era inteligență întru răgaz, ci inteligență înarmată a cărei lance avea să răsune îndată pe marmură și care, tăind, spre a și-l pune pe egidă, capul Violenței și Dezordinii, purta în mînă Victoria înaripată, între șarpele păzitor al pămîntului și răbdătoarea bufniță a nopții. Prin ea prindeau viață tenebrele interioare, așa cum respirau la exterior, în bătaia soarelui liniile umane ale templului. Sub coif, pe ale cărui părți laterale doi cai porneau în galop din fața unui sfinx imobil, geometria și viața se topeau, devenind gîndire divină, simbolizată fiind, s-ar spune, de fildeș și aur: metalul șiruitor și mulțimea pietrelor scînteietoare topeau în arderea lor ivoriul ca pe ceara unei lumînări.

Îmbinarea doricului cu ionicul constituia motivul original al întregii Acropole; era firesc deci ca după ce ochiul o întîlnise la exteriorul Partenonului să o regăsească și în

Scanned with OKEN Scanner

interior. Sub peristil, friza ionică forma o centură interioară, un mod minor către care privirea, desprinsă de pe antablamentul doric exterior, trecea destinzîndu-se. În templu, sala care urma naosului, dar era separată de el printr-un zid și n-avea altă intrare decît dinspre opistodom, era Partenonul propriu-zis (sensul exact al cuvîntului nu este lămurit). Plafonul era susținut de patru coloane ionice. Și aici avem, probabil, de a face cu o inovație a lui Ictinos, reluată imediat, cu sporită amploare, de către Mnesicles la Propilee. La exterior, ordinul doric se potrivea părții divine și legendare a sculpturii, iar friza ionică părții ateniene, Panateneelor pline de viață. Tot așa, în interior, coloanele dorice susțineau marea sală a zeiței, cele ionice părînd mai potrivite părții domestice a templului, probabil cea în care tinerele fete aflate în slujba Atenei brodau la fiecare patru ani vălul destinat procesiunii. Astfel, ordinul ionic asociindu-se prezenței acestui văl, în *cella* ca și pe exteriorul ei, secretul Partenonului consta în faptul că strecura sub marmură tînăra, ușoara, unduitoarea-i suplețe, făcînd ca templul să pară la rîndu-i, din inimă pînă la coloane, de la coloane la figurile lui vii, țesut dinlăuntru de invizibile fecioare.

Dimineața, înainte ca Acropola să se deschidă pentru public, priviți de la poalele colinei, dinspre fîntîna Clepsidrei, acele crupe de piatră roză, decupate și șănțuite de ape și pe care le înalță o mișcare încă nebună și haotică. Jos, ele sînt greoaie, strînse unele în altele, blocuri înțepenite de densitatea materiei; există apoi unele ce se aseamănă cu niște torsuri mutilate, modelate deja de arcuirea unui efort. Mai sus, după o pauză în care respirația pietrei își trage parcă suflul, mișcarea lor se domolește și se ordonează: grote lise, șlefuite de lenta meditație a apelor,

Scanned with OKEN Scanner

săpate de valuri lăuntrice de spirit ce umanizează piatra. Dar acest elan al forțelor agreste, această greoaie ondulare a formelor stîncoase se ridică doar spre a susține ordinea împlîntată în materia lor, folosită drept piedestal. Deasupra acestor trupuri învălmășite de uriași pe care lancea Atenei i-a pus la pămînt, zidurile lui Temistocle își înalță abrupt jetul lor de piatră roșcată. În ele se îngrămădesc tamburi de coloane, bucăți de temple dărîmate de barbar, amestecîndu-se aici deopotrivă voința materiei tinzînd spre ființă, grosierul și ruina unei forme caduce. Atare ziduri trăiesc pentru Acropola pe care o apără, iar fidelul lor elan păstrează îmbucătățit în umplutură spiritul coloanelor dorice.

Spre vest, liniile stîncii se îndulcesc, intrînd în repaos. Ea încuviințează urcușul omului, înțelege ceea ce trebuie s-o finiseze, acceptă Propileele ca o primă coroană. Îmi amintește de acea metopă a Partenonului unde Centaurul în loc să înșface brutal pe tînărul lapit a cărui frumusețe l-a fermecat, îi întinde mîna, lăsîndu-se din crupă, ca el însuși să urce de bună voie. Nu există materie care să fie doar materie și în care să nu se întrezărească conturul nici unei forme. Un altar înseamnă, pentru pămîntul pe care stă Partenonul, recunoașterea caracterului divin al puterii germinatoare. Cînd Aristotel vrea să demonstreze că orice materie este formă pentru materia inferioară, exemplul marmurei îi vine în chip firesc în minte, și nu întîmplător, ci fiindcă marmura arhitectului și sculptorului este într-adevăr locul precis și clar, trupul transparent al materiei pe cale de a deveni formă.

Pe stînca tăiată cu fierul, unde forma se trezea peste tot, fundațiile Partenonului ieșeau la lumină prin asiza lor de reglaj; chiar la suprafața pămîntului, ca un grăunte ce germinează, iată cea dintîi curbură a vieții, cea

Scanned with OKEN Scanner

care se va transmite întregului templu. Cele trei trepte răsar, se ridică, se restrîng, iar prima, care se mulează pe sol, face loc într-o singură etapă stilobatului urmat de coloane. Mărimea lor nu le hărăzește pasului omenesc, ci acelui pas imaterial al privirii ce se confundă cu pasul zeilor.

Deasupra puternicei baze, pregătite fără grabă să-și ducă povara, începe ascensiunea suporților. În vreme ce aceea a treptelor e prizoniera materiei, fiind dispersată și reținută de întinderea orizontală, aici, ideea inteligentă și suplă a înălțării se detaliază pe coloane și aidoma luminii într-o prismă se descompune și se explică în caneluri. Canelurile călăuzesc ochiul precum înlănțuirea hexametrilor epici ghidează urechea, grație ritmului și grație grupului. Coloanele sînt pentru templu ceea ce pentru cetate este muncitorul manual care participă la activitatea intelectuală în măsura în care face ca omul liber să se bucure de răgaz. De la stilobat la antablament, de la asizele de piatră goală la mulțimea sculptată, concentrarea lor dictează tranziția exactă, pietre tăiate încă, deja persoane umane. În momentul decisiv, coloana se încinge cu trei profiluri circulare. Prin echină devine toată, în sensul funcției ei, efort și tensiune, iar prin abacă ia forma rectangulară spre a susține arhitrava; depășește acum arhitrava, nu atît poate ca s-o ducă mai cu hotărîre (să ne amintim de acea retragere datorită căreia, în epoca clasică, greutatea este aruncată spre centru), ci pentru a crea un loc de repaus, a marca o etapă, făcînd prin subita-i oprire să ne aruncăm privirea către spațiul parcurs.

După această pauză începe cel de al doilea etaj, noul ordin care reproduce cu o mișcare mai rapidă, mai conștientă, mai inteligentă, în cadrul unui registru uman, urcușul ordinului inferior. Arhitrava este postamentul acestui ordin de sus. Cantitatea de energie absor-

Scanned with OKEN Scanner

bită de coloane din stilobat este fidel transmisă, ea regăsindu-se intactă în arhitravă, iar robusteţea grinzii de marmură o dovedeşte din plin ochiului; simţim însă că, persistînd, atare forţă se eliberează de spaţiu prin condensare, de timp prin simplitate, de număr prin unitatea ei. Postamentul este o arhitravă în posibilitate, arhitrava este un postament în act. Colonadei îi corespunde friza dorică. Ca şi postamentul, arhitrava este făcută din unul şi acelaşi element continuu; ca şi colonada, friza e făcută din aceleaşi elemente repetate al căror rol acolo-sus nu mai este de a susţine, ci de a da viaţă. Repetarea triglifelor se remodelează fără să schimbe natura repetării metopelor sau, mai simplu, acelaşi motiv e diversificat acolo unde sculptura este încă prizoniera decoraţiei arhitecturale, unde forma omenească e prinsă într-un ordin care o determină. Lacrimariul este pentru friză ceea ce sînt capitelurile pentru colonadă: o tranziţie, deopotrivă acoperiş pentru friză şi piedestal pentru fronton: prin mutule el urmează detaliul triglifelor şi metopelor; prin extinderea lor orizontală el desfăşoară deasupra frizei unitatea unei abace continue. Este astfel pentru ultima oară amintit motivul suportului, situat între planul uman al frizei şi planul divin al frontonului.

Drumul materiei către formă a constat pînă aici din trei etape, fiecare din ele descompunîndu-se în trei mişcări: trei trepte ale postamentului, apoi fus, echină, abacă, apoi arhitravă, friză, lacrimar; fiecare este scop, sfîrşit şi formă pentru cea care o precede, instrument, mijloc, materie ale celei ce urmează; fiecare, cu excepţia uneia, lacrimariul — trăsătură arhitectonică fără existenţă de sine stătătoare —, existînd doar în măsura în care formează o latură a triunghiului decisiv ale cărui celelate laturi închid, ieşind în afară, întregul fronton. Prin acest triunghi ritmul

Scanned with OKEN Scanner

ternar nu mai întovărășește o procesiune, ci îmbrățișează o definiție. El nu mai reglează o mișcare, ci înscrie în figura elementară a geometriei oprirea acestei mișcări. Începînd cu postamentul de unde asiza de reglaj transmite curbura prin toate liniile curbe ori înclinate ale arhitecturii lui, templul ne apărea ca o mișcare, o armonie și un poem al mișcărilor. Dar, după Aristotel, mișcarea nu-și poate afla la nesfîrșit rațiunea în mișcare. Sfîrșitul metafizicii aristotelice îl constituie teoria despre dumnezeire, cel al templului grec se exprimă prin fronton. Pînă aici orice formă ce participa la mișcare implica o alta mai perfectă deasupra ei. O dată cu frontonul, mișcarea se oprește, perfecțiunea este atinsă, forma pură realizată; privirea nu mai urcă, ci se fixează prin acest triunghi, pe ordinea vieții divine.

Frontonul e susținut de templu. Întregul templu trăiește pentru el, se mișcă spre el, sfîrșește în el. Dar sculptura frontonului, izolată pe fondul ei de azur de către tripla cornișă, pare să ignore templul, trăind doar pentru ea, înlăuntrul celor două scene religioase care se desfășoară în Attica, pe frontonul vestic, și în Olimp, pe cel estic. Deasupra acestei gîndiri etajate și succesive care este templul, acestei gîndiri în mișcare, acestei gîndiri vizînd un scop, iată gîndirea care se gîndește numai pe ea însăși, gîndirea gîndirii.

Întregul templu figura, dintr-un anumit punct de vedere, o sculptură, fiindcă nu există materie lipsită de formă. Frontonul este domeniul sculpturii pure, desfășurate, în act, și cu toate acestea el reprezintă floarea supremă, logică, necesară, a arhitecturii. Un autor antic spunea că „chiar dacă templul ar fi construit în Olimp, unde nu plouă niciodată, ar fi avut drept coronament un fronton". Ce admirabilă formulare a sensului său ideal! Templul s-a născut din cele mai

Scanned with OKEN Scanner

mărunte necesităţi empirice, cele ale construcţiei în lemn, dar aşa cum substanţa i s-a solidificat în piatră, s-a cristalizat în marmură, probitatea lui s-a transformat ea însăşi pentru spirit în adevăr etern, iar arhitectura monumentului redă, supusă ca o liră, armoniile unei metafizici supreme. Frontonul a luat naştere din nevoile omului şi efortul său creator, din acoperişul în două ape, impus dorienilor de cerul lor cu precipitaţii reci, de anotimpurile nefavorabile din munţi. Dar ea, Atena Ergáne, era prezentă, ea care idealizează munca şi primeşte darurile olarului şi marmurarului veniţi să i le ofere. Apărut dintr-o necesitate, frontonul devine semnul şi lăcaşul divinităţii. Şi dacă în Olimpul luminos şi fără ploaie, acolo unde locuiesc zeii preafericiţi, templul ar fi avut fronton, înseamnă că atare oglindă a inteligenţei le era de trebuinţă acelor zei spre a fi preafericiţi; că acolo-sus ca şi aici această oglindă ar fi un fronton de templu şi că frontonul unui templu vesteşte cu precizie, asupra lumii care concepe ordinea şi are nevoie de lege, prezenţa şi importanţa Olimpului rînduitor.

Pe frontonul principal al Partenonului, naşterea Atenei constituie echivalentul în marmură şi în limbajul sculpturii al cărţii a douăsprezecea a *Metafizicii*. De la caii care răsar ai lui Helios pînă la atelajul care apune al Selenei, ce amploare, ce spaţiu! Olimpul întreg! Şi, din ambele unghiuri către centru, două treceri ce par a idealiza şi mai mult evoluţia spre formă: acele figuri de colţuri, din care se văd doar capul şi umerii, apoi cele şezînd, care se răsucesc, în fine, cele de la mijloc, marile divinităţi în picioare! Da, doar aparenţă a acestei evoluţii şi peste tot, în atitudini diverse, aceleaşi forme ale tinereţii, ale eternei seninătăţi. Pieptul Soarelui, deasupra valurilor din care iese, este larg şi tensionat, înfloritor şi oţelit, ca cel al lui Hefaistos ce încă mai vibrează după formi-

Scanned with OKEN Scanner

dabila lovitură dată cu brațul. În atare lăcașe divine recunoaștem spațiul actului pur. Ordinea, logica, puterea compoziției există fiindcă slăbiciunea privirii noastre, materia și imperfecțiunea ei, nevoia ei de durată, ele însele ne obligă să discernem acolo momente succesive; unei priviri mai inteligente însă decît a noastră, frontonul i-ar apărea ca unitatea unui organism, a unui act. El este în întregime nașterea gîndirii. Aceasta apare deodată, fără pruncie, fără creștere, fără trecere de la materie la formă, în clinchetul armelor ei, îndrăgită de propriu-i tată ce fixează asupră-i, ca o rază într-un cristal, limpedea lui privire contemplatoare. Nu naștere în timp, ci naștere eternă; dimineață limpede, în afara zilei, și care nu-și îndreaptă pașii spre seară; statut al inteligenței dintîi, dar totale, născută nu din nevoie, netocită de obișnuință. Acest grup suprem al Partenonului a dispărut cel dintîi, încă din epoca bizantină, și doar cîteva fragmente, printre care torsul lui Hefaistos, dimpreună cu o prețioasă schiță de la Madrid, ne permit să ne facem o idee aproximativă. Din examinarea frontonului gol rezultă că centrul era ocupat de două figuri egale ca înălțime: Zeus șezînd și Atena în picioare; mai avem oare nevoie de altceva spre a pune față-n față inteligența și inteligibilul?

Dacă viața pe alte planete atinge forme mai desăvîrșite decît ale noastre, nu-mi imaginez una superioară celei realizate de templu. Văd în el statuia unui om viu care va fi existat sau va exista. Iată cele trei dimensiuni ale vieții: membrele care sînt coloanele, capul care este frontonul, trunchiul care este *cella*. Gîndindu-se la om, Platon observa că numărul suporților ce susțin un animal pe pămînt este direct proporțional cu bestialitatea și materialitatea lui. Adevăr grăia, și totuși cît de opusă este impresia pe care ne-o lasă un

Scanned with OKEN Scanner

templu doric! Fapt este că numeroșii suporți, acea mulțime de coloane în loc să-l îngreuneze, ridică templul ca o undă vie de mișcare și dacă fiecare coloană prin ea însăși este în realitate un suport, colonada formează o aripă. Două coloane frontale mai mult, adică un octostil, ușurează templul și-i lărgesc fațadele. Înmulțindu-și de jur împrejur coloanele, templul își multiplică mișcarea care-l înalță și nu, precum trupul animalului, necesitatea care-l îngreunează. Așadar ceea ce se sprijină pe coloane nu e, ca la animalele terestre, trunchiul, rezervor de hrană și aer, magazie necesară pe care viețuitoarea trebuie s-o tîrîie cu ea drept preț al mobilității. Echivalentul trunchiului e separat de rest, plasat în mijloc, adică *cella*, iar restul, ca la Segesta, poate exista fără el. Semn al agilității, corpul nu apasă cîtuși de puțin pe suporți, ci doar fruntea se așază, o frunte imensă, gînditoare, un vultur lăsat pe aripi.

Atare mișcare e realizată și de un animal terestru, dar într-alt fel. Omul e făcut să gîndească, spune Aristotel, așa cum calul e făcut să alerge. La templu însă, gîndirea e doar cotitura, floarea, transfigurarea mișcării. Catedrala din Reims a fost numită catedrala îngerilor fiindcă peste tot se află statui de îngeri; dar însăși fațada ei, de sus pînă jos, nu ne-ar putea părea oare o formă arhitecturală și stilizată de înger, îngerul goticului, cu elanul gablurilor* pe portaluri, turnurile gemene, ușoare și pe potrivă care, asemenea unei perechi de aripi, o imobilizează doar o clipă, gînditoare și fină? În același sens, n-ar putea fi numit Partenonul templul cailor? Ei sînt peste tot: centaurii de pe metope, cavaleria desfășurată a frizei, frontonul estic încadrat de caii lui Helios și ai Selenei, grupul central de pe frontonul vestic, prins între două superbe atelaje, cel strunit de Atena și cel

* Gablu, fronton triunghiular în stilul gotic.

Scanned with OKEN Scanner

mînat de Amfitrita. Îngerii la Reims și caii pe Partenon dețin un loc asemănător. Îngerii sînt amplasați în ediculele pinaclurilor, pe pilaștrii arcbutanților, oriunde forma lor elansată, grațioasă, înaripată se potrivește cu elanul catedralei spre înălțime (oprit, deoarece fleșele lipsesc). Tot așa pe Partenon, caii de pe metope întovărășesc, subliniază, dau viață orizontalei. Să fie oare o întîmplare? Nu. Precum forma îngerului pare a fi fost creată ca să exprime goticul fermecător și deja înflorit din Champagne, abundența cailor dă întregii sculpturi a Partenonului mișcarea terestră, fluiditatea, ondulația conform cărora arhitectul său l-a gîndit de la fundații pînă la fronton.

Vinele redate cu precizie de sculptor pe pîntecele cailor îmi par vinele însești ale marmurii vii, reliefate și plastice, amestecate, spre a-l mișca, cu toate liniile templului, înclinate ori relaxate. Pe statuia de fildeș, gîndirea fulgerătoare și sigură a Atenei nu-i țîșnește altfel din tîmple decît prin galopul celor doi cai de aur. Așa cum opera de la Reims, de la nivelul pieței pînă la cel al turnurilor cu clopote răsunătoare, înalță îngerul coborît din cer cu caliciul sacru în mînă, Partenonul însuși evocă, deasupra mulțimii alegorice a cailor, magnifica formă a centaurului căreia imaginația greacă i-a insuflat mișcarea inteligenței prin ideea de viteză, de îndrăzneală, de slobozenie a naturii: cele patru picioare sînt rivale ale aripii și făcute spre a sări; pieptul omenesc, încordat ca o liră și care se umflă de aerul rece, sorbindu-l năpraznic; capul aprins ca o aurora, care sfornăie scuturînd din părul cel negru ca dintr-un fald de noapte din care stelele cad, frunzele uscate ale somnului pădurii; brațele ce încordează arcul și știu, prin săgeata fină și sigură, ac al gîndirii, să prevină elanul celor patru picioare și vertiginosul galop... Simbol

Scanned with OKEN Scanner

ce ne ajută o clipă să-nțelegem, și dispare! Templul e o vieţuitoare care nu seamănă decît cu ea însăși.

El nu seamănă decît cu el însuși; dar această asemănare a lui însuși cu el se află în el ca o armonie a ființei sale. Cu cele două frontoane, dubla sa față, el își este suficient sieși, se cunoaște, se iubește pe el însuși, se mișcă în sinea lui, se gîndește el însuși, o dată mai mult gîndire a gîndirii. În *Banchetul*, mitul lui Aristofan imaginează o lume superioară, populată de atare ființe duble care sînt dincolo de Eros, acel amestec de posibilitate și act, acel copil al *Peniei** și al lui *Poros***, fiindcă ele cuprind, în cercul dualității lor, tot ceea ce caută Eros, fiind astfel simboluri ale actului pur conceptualizat de Stagirit. Atunci, acea mișcare a templului, care este propriu-i suflet, se compensează și se ordonează; el atinge, printr-un ocol inteligent, imobilitatea; devine echilibru. Am traversat imaginea mișcării, așa cum Tucidide a urmat meandrele duratei istorice spre a ajunge la fapta eternă.

---

* *Penia*, personificare a sărăciei.

** *Póros*, personificare a expedientului. După un ospăț în Olimp, Penía și Póros l-ar fi zămislit pe Eros; această „teogonie" este cunoscută doar din *Banchetul* lui Platon.

Scanned with OKEN Scanner

„La Sainte-Chapelle" a Atenei

Există pentru noi două Acropole, sau, dacă preferați, e mai folositor să vezi două, nu atît pentru a ne dubla plăcerea, cît mai ales spre a așeza la temelia ei această libertate, această alegere. Dar și pentru greci au existat două Acropole; în spiritul lor se întîlneau două concepții despre Acropole, aflate într-o vie dialectică și integrabile destul de bine celor ale noastre. Le voi numi Acropola logică și Acropola cronologică. Acropola logică, cea a rațiunii, a ordinii, a marilor edificii cu totul noi, a fost Acropola pericleană: un ansamblu inteligent în care totul era realmente legat de stîncă, dar unde, prin minunea și floarea „corecțiunii optice", stînca părea cea pregătită pentru monumente, piedestalul pentru statuie. Cît privește Acropola cronologică, ea implică o supunere mai docilă la ceea ce trecutul impunea, la ceea ce prezentul propunea: conservarea străvechilor așezăminte, chiar a monumentelor nedistruse în întregime de incendiu, respectarea fidelă a tot ce hazardul îngrămădise, consimțind la tot ce el va mai îngrămădi și lăsînd colinei caracterul ei religios, arhaic, de magazie dezordonată și bogată, plasticitatea ei vie — acesta fiind cuvîntul de ordine al partidei conservatoare. Pentru unii, pe Acropole totul trebuia amplasat în funcție de cinci monu-

Scanned with OKEN Scanner

mente esențiale : Propileele, Partenonul, Erehteionul, Atena de bronz și Marele altar. Pentru alții, totul trebuia să se înalțe din nou, aidoma măslinului sacru, după străvechea dispunere lipsită de ordine. Poate că ideea lui Pericle, atunci cînd se gîndea la acel congres panelenic menit să hotărască asupra reconstrucției templelor dărîmate de barbari, era să propună grecilor din nord (Peloponesul nu fusese atins de invazie) un fel de vast program arhitectonic, măreață și planificată desfășurare a vieții estetice pe întreaga Eladă. Războiul peloponesiac, care putea fi evitat, Pericle hotărîndu-se dealtminteri într-un tîrziu să devină unul din promotorii săi, a ucis în Grecia arhitectura religioasă, iar Acropola lui Pericle ce promitea, ca Saint Denis a lui Suger, să fie o școală, a fost dimpotrivă un terminus, o concluzie, un sfîrșit.

Un sfîrșit el însuși neterminat. Propileele au fost oprite deopotrivă din pricina cheltuielilor de război și a intangibilității sanctuarelor asupra cărora urmau să impieteze. Pare-se că Erehteionului i-a fost rezervată o soartă încă și mai ciudată.

Marea Acropole terminată n-a existat niciodată decît în mințile lui Pericle, Fidias, Ictinos, Mnesicles și Anaxagora. Colina avea să-și păstreze vizibil și mobil doar proiectul ei măreț, într-o incintă care, aidoma celei de la Delfi sau Olimpia, s-a supraîncărcat de statui, edificii, ofrande și pe care vanitatea macedonenilor, a prinților asiatici, a particularilor, a romanilor a umplut-o de materiale și prost gust. Peremptoriu și simbolic este ceea ce s-a întîmplat cu arhitrava Partenonului cînd Alexandru a acoperit-o cu scuturi aurite spre a comemora victoria de la Granicos, ori cu linia pură și dreaptă a meterezelor, denaturată de ofrandele lui Atalos, și care va fi semănat întrucîtva cu parapeții podului Sant'Angelo, ornamentați cu statuile lui Bernini.

Scanned with OKEN Scanner

Spuneam că Erehteionul avea să aibă parte de o soartă și mai ciudată. Micul grup de sanctuare atît de savant alipite este poate singurul monument din lume care realizează acest paradox sau această frumusețe ultimă: împingerea grației pînă la cea mai flexibilă expresie și aceasta nu numai fără să trezească cea mai mică bănuială de moliciune ci dînd totodată spiritului impresia netă că este opusul oricărei moliciuni. Arhitectura ionică, feminină este aici sora doricului; dar se pare că ea idealizează însuși tipul literar al sorei, atribuindu-i robustețea și sănătatea morală a unei Antigone. Cînd din actuala Atenă, de pe îngustele străzi pieptișe, ne ridicăm ochii către Acropole, singur Erehteionul ne apare așezat calm și suplu pe marginea platoului. El nu este, precum cele două mari edificii dorice, ușor înclinat spre amintirile personale din Sicilia și de la Paestum ale privitorului, ci își pune propria-i pecete pe viziunea noastră despre Acropole, iar nopțile attice le evocăm ca stînd sub semnul cornului său lunar.

Partea din Acropole unde înflorește Erehteionul este cea a străvechilor legende, a veselei Attice care rîde atît de sănătos sub fețele monstrului tricefal. Iată scările pe care coborau copilele arefore*, purtînd mistica povară ce nu trebuia privită. Iată colțul unde Myrina din *Lysistrata*, o „spărgătoare", trădează greva și își fixează întîlnirea. Toate aceste divinități erau cu siguranță foarte indulgente față de dragoste și înțelegem de ce Pan a cerut să fie rînduit printre ele cînd a oprit, după Maraton, pe un drum din Arcadia, pe alergătorul Fidipide care se întorcea de la Sparta. Și acum mi se pare că văd pe-aici turmele de capre cățărătoare, țapul

---

* Areforele erau fecioare ale celor mai de vază familii ateniene, care două cîte două slujeau anual sanctuarul Atenei Polias.

Scanned with OKEN Scanner

cu privirea șireată, un fel de geniu al locului, o bătrînică vioaie ce sare peste stînci tot atît de sprintenă ca și animalele a căror grijă o are.

Descrierea lui Pausania menționează în Attica o mulțime de temple, de morminte, de monumente sacre, așa încît întreaga regiune părea îmbibată în chip deosebit de religie, pămîntul trăgîndu-și din ea forma-i și viața: tot așa și vechea Franță, în Laonnais și Touraine, avea zone încărcate, prețioase, elaborate. Pe Acropole, apogeul, suma minusculă a acelei stări de fapt era Erehteionul. Contrar Partenonului, înălțat pe o suprafață mare, deschisă și virgină, pe orizontul marin și în prezența autentică a largului, Erehteionul era așezat pe o aglomerare densă de vestigii venerabile, de locuri consacrate: mormîntul lui Cecrops, urma tridentului lui Poseidon, fîntîna lui Erehteu, lăcașul șarpelui care păzea Acropola, măslinul — întîiul născut al Zeiței, altarul lui Zeus Herkeios, incinta Pandrosei. Era un fel de muzeu al legendelor locale, tabernacolul Atenei. Tabernacol al unirii zeilor ei cu cetățeanul atenian; tabernacol al unirii celor două divinități la început rivale, Poseidon și Atena. Sarcina arhitectului era să realizeze un tabernacol al acestor mici sanctuare independente, să le topească într-un mare edificiu, unde fiecare să-și aibă locul său, să rămînă totuși distinct. El trebuia să-și adapteze construcția nu numai la forma terenului, ca la Propilee, ci și la destinația tradițională a acestuia. Probabil că înaintea invaziei persane existau acolo mici lăcașe ale zeilor, înghesuite unele în altele, aidoma caselor atenienilor; lor le vor fi aparținut frontoanele în tuf de la Muzeu. Templul ordonat ce avea să le urmeze nu putea solicita decît artei ionice suplețea necesară spre a se mula acestor locuri, spre a adera fidel la capriciile naturii și ale tradiției, spre a circumscrie printr-o față ionică rezer-

Scanned with OKEN Scanner

va de sînge pur ionic, incintele interzise dorienilor. Din acest relicvar arhitectonic a ieşit o preţioasă operă de orfevrărie. Aşa a construit şi Sfîntul Ludovic, pentru coroana de spini, chivotul ce se numeşte la Sainte-Chapelle: lăcaş strîmt şi venerat al mărturiilor sacre.

Nu ştim dacă Erehteionul a fost, ca Propileele, un măr al discordiei între partidele politice; el a devenit cu certitudine între arheologi. Sînt sigur însă că pietrele lui vor constitui cea mai bogată dintre cele trei fîntîni de cerneală deschise de-a lungul unei glorioase cariere de arzătoarea combativitate a lui Dörpfeld, celelalte două aflîndu-se, una în Itaca lui Ulise, iar ultima sub scena teatrului grec.

Pînă la Dörpfeld, Erehteionul era socotit un edificiu complet, voit aşa cum îl vedem astăzi, început după Partenon, neîndoielnic în vremea păcii lui Nicias, către 421, şi terminat, cu excepţia cîtorva detalii, între 409 şi 407. Aceste ipoteze clasice, Dörpfeld le înlocuieşte cu altele, ademenitoare, punînd sub o lumină specială logica arhitecturală a Erehteionului.

Erehteionul ar fi un monument periclean în aceeaşi măsură ca Partenonul şi Propileele. El ar fi figurat în planul de ansamblu şi ar fi fost nu numai contemporan cu Propileele, ci opera aceluiaşi arhitect, adică a lui Mnesicles. Într-adevăr, asemănările de plan între cele două monumente sînt izbitoare. Izbitoare mai ales dacă admitem împreună cu Dörpfeld că actualul Erehteion nu este decît o parte a celui proiectat şi că *cellae*-lor construite li s-ar fi adăugat în partea de vest alte două, simetrice cu cele dinspre răsărit, astfel că monumentul ar fi avut un aspect echilibrat: două *cellae* egale de fiecare parte a unei încăperi centrale care dădea spre nord, în porticul marcat de urmele tridentului, iar

Scanned with OKEN Scanner

spre sud în tribuna cariatidelor. Odată construit acest ansamblu, el și Partenonul făceau inutil vechiul Hekatompedon ionic a cărui colonadă dorică a fost distrusă de perși, dar a cărui *cella* a fost refăcută provizoriu pînă cînd alte temple aveau să o înlocuiască. Ca și în cazul Propileelor, preoțimea conservatoare a vechiului templu a creat dificultăți, iar războiul peloponesiac a pus capăt lucrărilor. După Dörpfeld, acești preoți ar fi cîștigat partida, astfel încît Hekatompedonul nu a fost distrus, existînd încă în vremea lui Pausania care, citit cu atenție, constatăm că-l descrie întocmai. El ar fi servit de opistodom, noul Erehteion nedispunînd de unul. În el s-ar fi păstrat, de asemenea, imaginea venerată a Atenei, lucrată în lemn de măslin, cea căreia i se aducea drept ofrandă vălul Panateneelor și care nu și-ar fi ocupat niciodată locul ce-i era hărăzit în noul templu.

Ultima parte a tezei dörpfeliene nu putea fi primită de către împătimiții Acropolei decît cu o dureroasă uimire. Cum, tot timpul antichității femeile tinere ale tribunei se vor fi aflat în pocăință, ascunse în spatele clădirii diforme și mutilate a străvechiului templu?! Acea privire ce gîndește Partenonul și de care nu le putem disocia, se va fi lovit de zidul acela? Faptul pare cu atît mai straniu cu cît teoria lui Dörpfeld subliniază dealtminteri în mod special importanța cariatidelor, interzicîndu-ne a vedea în ele un paravan menit să mascheze o scară; în planul ce-l propune, ele devin adevărata față a Erehteionului, fațada lui către Calea Sacră, partea centrală a clădirii opuse Partenonului. Să fi fost lăsate deci în spatele zidului cele șase fecioare numai ca, dintr-un scrupul religios, să nu fie demolat un vechi sanctuar?!

Pentru a admite această paradoxală afirmație despre menținerea stăvechiului templu, trebuie să așteptăm dovezi mai convingătoare; în schimb, reconstituirea de către

Scanned with OKEN Scanner

Dörpfeld a planului originar al Erehteionului este foarte clară și se cuvine să o considerăm adevărată; analogia dintre Propilee și Erehteion a fost sesizată de mai mulți observatori, în special de Beulé; ea este doar aproximativă, constatabilă cu precădere în îndemînarea cu care arhitectul a știut să se plieze diferențelor de nivel. Dacă vom compara cele două monumente în ce privește planul lor inițial, ținîndu-se seama de orientarea internă a Acropolei, adică pe linia est-vest, ambele prezintă aceeași concepție de ansamblu, adică a unui amfiprostil cu aripi. La sud și la nord, cele două aripi se detașează de monument și, printr-o coincidență ce-și va fi avut motivele ei, acestea sînt două aripi inegale. La Propilee (chiar dacă ar fi fost terminate) și la Erehteion, aripa puternică este cea nordică, aripa slabă cea sudică. Tribuna cariatidelor constituie echivalentul esplanadei consacrate Victoriei.

Atare concepție a Erehteionului mi se pare că lămurește afirmația lui Vitruviu, conform căreia arhitectul ar fi plasat, aici pe laturi, părțile templului care sînt de obicei rezervate fațadei. În edificiul ionic, situat vizavi de Partenon, nu vor fi fost etalate succesiv, de la un nivel la altul și de la nord spre sud, cele trei momente pe care templul doric le etaja pe fațada sa: colonada, antablamentul, frontonul? Coloanelor le corespunde marele portic dinspre nord care, situat mai jos, pare că preia întreg edificiul, de la fundații, că-l sprijină, că-l înrădăcinează, că-l face să crească. Antablamentului îi corespunde *cella*, unde ritmul e creat de opoziția dintre zidul gol și colonadele de la estul sau vestul amfiprostilului. În fine, tribuna cariatidelor, situată la mijlocul lungii fațade lise orientate către Calea Sacră, ar fi ținut locul frontonului. Așadar nimic mai simplu decît acest plan, în aparență complex, al Erehteionului: un amfiprostil ionic analog Hekatompedonu-

Scanned with OKEN Scanner

lui care nu avea atunci o *peristasis** dorică, acest amfiprostil fiind tăiat de-a latul de un fel de cruce ale cărei portic nordic și tribună a cariatidelor formau cele două transepturi; dacă edificiul era privit nu numai dinspre fațada oficială estică, ci și de pe Calea Sacră, de lîngă Partenon, tribuna devenea o nouă fațadă, centrul unei noi perspective, de fiecare parte aflîndu-se cele două corpuri egale ale *cellei*, care formau brațele crucii.

Creația originală a arhitectului ar fi fost deci aceea de a fi grefat pe un amfiprostil comun un motiv arhitectural care traducea într-un alt limbaj, la o altă dimensiune, tranziția către sculptură a elementului portant, exprimată prin trăsături atît de evidente de fațada dorică. Trecerea de la porticul nordic spre tribună comportă, prin diferența de niveluri, deopotrivă o extindere a lungimii și un urcuș, adică ritmica unei scări. Iată deci cum trebuie înțeles faptul, deseori repetat, că tribuna a fost construită spre a masca o scară. Să maschezi o scară! Nu de la Propilee își va fi însușit arta Acropolei atare obicei! Adevărul este că aici, ca și la Propilee, scara e subliniată, tradusă în însuși limbajul arhitecturii; scara este un dedesubt, iar tribuna o acoperă tot atît cît acoperă o piele tînără și proaspătă un mușchi. De la porticul nordic spre cariatide se urcă precum privirea urcă de la coloanele dorice la fronton, cu aceeași logică. Formele exterioare idealizează pentru ochi acest urcuș lăuntric, traduc scara ce nu se vede. Așa cum frontonul doric pare că degajează atitudinea portantă a coloanelor care-l susțin, exprimînd-o sub forme omenești, cariatidele aduc la omenească formă coloanele porticului. La frontonul doric, figurile progresiv destinse, de la cele culcate în colțuri pînă la cele în pi-

---

* *Peristasis*, portic monopter sau dipter care împrejmuiește o sală sau *sekos*-ul unui templu.

cioare din mijloc, constituie, dacă se poate spune astfel, niște virtuale cariatide a căror mișcare e dictată de cornișa înclinată *(sima)* pe care nu o susțin, dar pe care este exclus s-o depășească; așadar, chiar în acest registru superior, funcțiunea portantă a coloanelor dorice, prelungită în figuri, nu dispare complet decît la grupul central, sub acroteră. Se pare că la Erehteion fiecare din cele șase coloane ale porticului, prin însuși actul urcării, grație scării înseși, s-a transformat în cîte una din cele șase cariatide, ieșind de cealaltă parte a zidului cu trăsăturile unei tinere fete, că a pornit la drum să urce de la propria-i materie către propria-i formă, că întreg edificiul, datorită acestui ritm, sfîrșește într-o fațadă calmă, îndreptată spre calea procesiunii. Tribuna are o bază mai înaltă decît ambele niveluri intermediare care duc la ea (porticul și colonada), dar antablamentul ei este dimpotrivă mai scund decît al celorlalte două; aceasta înseamnă că în locul în care devine figură umană, monumentul se adaptează cu toate părțile sale făpturii omenești, vădește un nou ordin, o nouă mărime. Celebra intrare nordică este, prin dimensiunile și frumusețea ei, proporționată mișcării ce o străbate, acelei transformări a coloanei în tînără fată. Se vede limpede de unde vine mișcarea, pe unde se scurge, ce devine ea. Se vede, după ritmul întregii Acropole, cum se oprește într-o privire, se cristalizează în inteligență. Pare-se că ideea plastică a Acropolei constă în mers, în desfășurare, în suplețe, în seninătatea vie și înfloritoarea sănătate a cortegiului panatenaic. Totul este aici procesiune, deopotrivă în sensul cel mai simplu cît și în cel de sublimă metafizică, cu care filosofii alexandrini vor prelua acest cuvînt. Fetele tinere ale tribunei reproduc arhitectura colinei în însuși actul în care ea ia parte la această procesiune, făcînd să co-

Scanned with OKEN Scanner

boare în rîndurile întregii cetăți aflate în mers melodia pietrelor, alături de vălul unduitor al Atenei.

Dacă, în ciuda stării lui actuale, Erehteionul nu dă impresia unui monument neterminat, dacă, probabil, această impresie n-o aveau nici atenienii, în fine, dacă arhitectul însuși va fi aflat, poate, ca la Propilee, o nouă frumusețe în opera-i întreruptă, acest lucru nu se datorează el oare amputării edificiului pe linia unde apare totuși cu deplină claritate mișcarea coloanelor nordice către frontonul lateral? Cînd vii dinspre Propilee, se vede pe viu transformarea coloanelor în cariatide, prefacere facilitată de elementul median care sînt tîrziile coloane angajate ce le unesc. Gîndul ne duce la triglifele grație cărora privirea trece mai lesne de la coloane la fronton. Comparate cu planul inițial, marea intrare pare micșorată, cariatidele stau puțin cam în gol, dar efectul de armonioasă dezvoltare rămîne.

Fațadă a unui templu ionic către Calea Sacră, cele șase cariatide întorceau ionicului spatele. Ele ocupă aproape același loc deținut odinioară de mulțimea pestriță a korelor pictate pe care atenienii le-au aruncat, sfărîmate de perși, în umplutura meterezelor lor. Plasate în fața templului intim, această „Sainte-Chapelle" ce urma să cuprindă străvechile culte ale Atenei, ele simbolizau drumul inteligent al trecutului către rațiunea templului doric. Iată robustele, calmele, frumoasele fete ale cetății. Priviți piepturile cu sînii largi și drepți, amploarea trupului între șolduri și genunchiul împins la fiecare înainte, desenul precis al rotulei, trăsături prin care mașina umană apare în plenitudinea alcătuirii și sănătății ei. Soțiile și mamele de mîine. Ceea ce cu atîta seninătate duc pe capetele lor feciorelnice prevestește calitatea vlăstarelor ce le vor purta în pîntece și care vor suge din magnificii lor sîni frageda

Scanned with OKEN Scanner

viață și lumina. Ele coboară din „Sainte-Chapelle" a Atenei ca niște adevărate izvoare ale Acropolei, Pirene* și Castalia** ale acestei coline; ele se revarsă ca forțele republicii, ca cetatea care e chezășia propriului ei viitor, aidoma neamului autohton însuși, neamul lui Erehteu; coboară cu fermitate și prospețime, cu grație și gravitate, cămin solid și frunte înfloritâ a Atenei. Un călător din secolul XVII, englezul Spon, credea cu toată sinceritatea că sînt Grațiile pe care Socrate, pe cînd își făcea ucenicia de sculptor, le-ar fi reprezentat înveșmîntate. Nu ni se vor părea oare și nouă, în deplinătatea adevărului lor, Grații neaoșe ale Atenei și totodată Grații eterne ale inteligenței, dacă le vom numi Grațiile lui Socrate?

Așezate pe mormîntul lui Cecrops, sfătuitoare ale Atenei și legate de inima cetății acestei zeițe, ele îi călăuzesc întreg trecutul către rațiunea templului doric, către limpezimea conceptului socratic. Ele finisează Erehteionul ionic, dar îl și subordonează totodată, îl purifică în privirea lui îndreptată spre Partenon, modelate fiind de spiritul Partenonului însuși. Echilibru între povara destoinic purtată și acea privire ce le eliberează de povară; forme deopotrivă ale celei mai vechi rădăcini a Acropolei și a mereu proaspetei ei nemuriri. N-au aflat niciodată că în spatele lor Erehteionul devenise pentru barbari un harem. N-au văzut niciodată, cu privirea lor îndreptată înainte, părînd, sub greutatea poverii, fixată pe singurul orizont just — n-au văzut niciodată turnul franc și minaretul turc ridicîndu-și țepoșenia insultă-

---

* Piréne, eroină care a dat numele izvorului Pirene de la Corint. Una din fiicele zeului-fluviu Asopos; a avut cu Poseidon doi copii: Lehes și Kenhrias, eroii eponimi ai celor două porturi ale Corintului.

** Castalia, fecioară din Delfi; urmărită de Apolo, s-a aruncat într-o fîntînă numită apoi cu acest nume și consacrată zeului patron al sanctuarului.

Scanned with OKEN Scanner

toare mai sus decît frontonul Atenei. Spiritul lor se concentrează asupra armăturii de adevăr a Acropolei, asupra Căii Sacre pe unde trec Panateneele inteligenței, celelalte nefiind decît umbre ale legii străvechi, asupra mișcării care, de la Propileele mnesicleene pînă la micul și sîrguinciosul Muzeu de astăzi, întinde întreaga curbă a colinei ca pe o infrangibilă strună de liră. Ele doar pentru asta trăiesc. Fără să zărească dragostea ce-ar vrea să le sărute piciorul gol, o opresc pe buzele noastre și o răsfrîng lăuntric, în arterele gîndirii. Slujnice și veghetoare ale ordinii, ele ne confirmă că n-am pătruns cu adevărat pe Acropole dacă inteligența nu ne-a dat prilejul să vedem aici spiritul și să nu observăm dezordinea prezentă a materiei și adaosul străin.

Perfecțiune a tuturor motivelor ionice, Erehteionul își poartă fără rană ruina-i, păstrîndu-și sub ea izvoarele toate ale farmecului său. Din bazele cizelate ies mereu coloanele, așa cum urcă deasupra unei brățări un braț gol. Pentru bucuria lor, ochii caută tot ce mai există ca orfevrărie pe acest chivot de arhitectură; gîndul ne duce la acea lampă de aur, operă a lui Calimah*, ce dădea marmurii o inimă mereu arzătoare. Aici, marmura n-a prins acea tentă aurie și virilă, acea carnație antrenată în gimnaziu ce pune pe Partenon și pe Teseion pecetea maturității. Ea a rămas albă, aproape feminină, încă în floare, coloanele ionice părînd și mai delicate și fragile. Despuiată de friza ei, de aurul și smaltul presărat cu discreție, iat-o în pudica-i nuditate, împărțită în membre gracile ce par a ieși din apă.

Dacă, într-o seară în care lumina este doar miere lichidă și blondă, treceți de Propilee

---

* Sculptor și orfevru atenian de la sfîrșitul veacului V. Pentru Erehteion a realizat o uriașă lampă de aur al cărei fum era evacuat prin trunchiul gol al unui palmier de bronz.

și lăsați imaginea Erehteionului să plutească ceva mai departe, coloanele subțiri vă vor părea de ivoriu, printre ele țesîndu-se cu cer o glorioasă mătase albastră în care, împreună cu canelurile lor, își vor pierde grosimea și substanța; iar în suavitatea aerului se va destrăma doar acordul ultim al unei muzici încetînde. Dar priviți! Ponderea de gînd și gravitate reține pe pămînt și acest lung văl alunecos și coloanele nordice, pistiluri înălțate în polenul soarelui: o pondere creată de robustele, sănătoasele, inteligentele și calmele tinere fete. Cu puterea întregii rațiuni încarnate în trupurile lor, ele opresc această fluiditate ionică, așa cum mîna unui copil frînează zborul zmeului plutitor. Ele o fixează pe colina înțelepciunii, scurgînd-o apoi în privirea cu care contemplă neobosite Partenonul: prin această privire ele sînt Partenonul, precum la Leonardo degetul ridicat al sfîntului Ioan este cerul. Ele justifică faptul că din Partenon n-am reținut și n-am înțeles decît atît: Ideea doricului. Ele ne apar drept însăși această Idee, în măsura în care ea e gîndire, iar prin noi, din afară, în măsura în care ea înflorește în ionic precum dorința și bucuria ei, precum eroul visat de fecioară. Planul în cruce, sculptura care coboară de pe fronton și care, aidoma coloanelor, abia se ține pe un soclu deasupra solului, fac ca Erehteionul să semene vag cu o biserică gotică. În fața tinerelor cariatide îmi amintesc de grupul fecioarelor cuminți și al fecioarelor zvăpăiate, simboluri ale spiritualității creștine așteptîndu-și Mirele, deseori reprezentate pe unul din portalurile laterale ale catedralelor. Fecioarele de pe Acropole nu sînt decît cumințenie și cunoaștere; ele nu așteaptă, ele știu; ele nu speră, ci văd, iar adevărul doric le umple ochii în același ritm al respirației calme prin care aerul attic le umflă pieptul între masivii lor sîni de marmură.

Noaptea, întreaga viață de pe Acropole converge spre ele, depinde de ele, se ritmează după respirația acestor prezențe de piatră și gîndire. Luna le luminează chipul, subliniază linia genunchiului flexionat și sădește în vinele lor de marmură călduță ideea însăși a vieții.

Luna urcase dinspre Himet, dar luna și Himetul s-au despărțit ca două forme surori; muntele plutea pe un fir de abur și, albăstrui, era bula cea mai suav rotunjită a pămîntului, prin care evada, sub lumina lunii, imponderabila gîndire. Totul era călduț, dar ce prezență înainta oare goală în albeața marmurii, ca pe nisipul țărmului, pînă ce înălțimea valului o făcea să înoate? Stilobatul Partenonului, bombîndu-se ca pieptul unui atlet, adera la curba lunară, participa la respirația lumilor, umplîndu-se calm de spațiu ca de o hrană și un bun al său. În această transparență se fluidifica fațada apuseană a templului și de-a lungul întregii nopți ți se părea că Aglauros, de pe frontonul ei, revarsă cu știuta-i mișcare tot aurul roșcat al monumentului în nedefinite plete de miere sălbatică, de singurătate și rouă.

La poalele Acropolei nu se mai vedea decît o îngrămădire, un fond neclar, abandonat de puritatea ușoară care urca și înflorea. Și era cu neputință ca pe esplanada omenescului să nu fie totul legat de omeneasca prezență. Privirea alerga fără să poată fi oprită către figurile locuitoare ale platoului; iar dacă ochii căutau locul pe care să se fixeze, acela era peristilul nordic de unde, ațintiți către tribuna cariatidelor, întorceau tinerelor fete privirea lor de milenii îndreptată spre Partenon.

Slujitoare veghinde ale Acropolei, genii ale colinei legate de vatra ei, chipuri omenești care-au rămas după ce statuia divină s-a prăbușit, după ce olimpienii frontoanelor s-au urcat din nou la cer ori au luat drumul Occi-

Scanned with OKEN Scanner

dentului! Ele întreţin flacăra pe lespedea ce nu poate fi clintită; în curînd, cînd ultimul vizitator le va fi părăsit, lăsa-vor ele brizelor domoale, aşa cum tatăl Hesperidelor a lăsat pămîntul pe umerii lui Hercule, povara de pe frunte, nu mai grea decît un caer de lînă albă pentru mîinile care-o torc? Coborînd pînă la Partenon îşi vor îndoi ambii genunchi de marmură, turnînd pe pavajul acestuia, ca-n spălătoarele Nausicăi, apa limpezimii lunare şi a rourilor matinale? Cîtuşi de puţin! Observaţi că braţele lor sînt tăiate ca ale Venerei din Milo. Viaţa a desprins ca inutile membrele folositoare muncii; ea s-a retras toată în privire şi privirea lor înlocuieşte totul. În privirea lor ea s-a retras ca fiinţa Partenonului în Ideea acestuia; privirea lor înlocuieşte totul, aşa cum Ideea doricului, dincolo de ruină, întregeşte totul. Aici orice mutilare se conformează spuselor lui Platon despre dreptatea necunoscută, insultată, crucificată: rămîne dreptatea şi ea este de ajuns.

. 93
. 105
. 125
. 137

CUPRINS

Cuvînt înainte 5

I. Pămîntul purtător de roade 8

II. Propileele 21

III. Esplanada Victoriilor 36

IV. Sub semnul lui Agrippa 44

V. Vechea Acropole 50

VI. În faptul serii 63

VII. Partenonul 73

VIII. Statuaria Partenonului 105

IX. Ideea de doric 125

X. „La Sainte-Chapelle" a Atenei 197

Redactor : GHEORGHE BALA
Tehnoredactor : ȘTEFAN TĂNASE

Bun de tipar : 6 mai 1986
Apărut 1986 ; coli de tipar 8,83 ; planșe 18
Întreprinderea Poligrafică FILARET cd. 15
Str. Fabrica de chibrituri Nr. 9-11
București, Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

424

Biografii. Memorii. Eseuri

acropole

Fundamentală pentru înțelegerea civilizației grecești, lucrarea lui Thibaudet, deși mai puțin cunoscută, este, după părerea noastră, cea mai frumoasă carte scrisă pînă astăzi despre acropola Atenei. Cea mai frumoasă și totodată cea mai temeinică. O operă deopotrivă poetică și erudită. **Acropole** este o carte dintre acelea care, propunînd soluții, antrenează și incită spiritul investigator către altele posibile, sub semnul vieții eterne a monumentelor pe care le cercetează, semnul dialecticii suple și remodelatoare descoperite de greci, cea mai de preț moștenire lăsată de aceștia civilizației noastre europene

MIHAI GRAMATOPOL

Lei 14

Scanned with OKEN Scanner